

## ABSTRACT

Title of Document: LÍNEAS DE FUGA. LITERATURA Y  
POLITICA EN REINALDO ARENAS Y JUAN  
JOSÉ SAER (1960-1975)

Laura Maccioni, Doctor of Philosophy, 2011

Directed By: Professor Juan Carlos Quintero-Herencia,  
Department of Spanish and Portuguese

This dissertation is an analysis of the political specificities of Latin American literary practices during the turbulent 1960's. It focuses on selected novels and short stories by Reinaldo Arenas (Cuba, 1943-1990) and Juan José Saer (Argentina, 1937-2005) to inquire about how and why these literary works were not identified or recognized as political texts during the 1960s. The 1960s was a period of radical transformations in Latin America, beginning in 1959 with the utopia of the Cuban Revolution and ending in the late 1970s, with the establishment of military regimes in many countries of the region. The era was dominated by a particular notion of political practice, which naturalized itself subsuming all forms of social and cultural discourses, including literature. Problems such as the social role of writers and their commitment to the revolution, the links between armed and artistic vanguards, or the

debates on the uselessness of intellectual work, were some of the ways in which the preeminence of this notion of political practice became evident.

Accordingly, most of the existing critical works concentrated on the responses of literature to the demands of politics, conceived as a public dimension external to literary creation. In contrast, this research focuses on the specific power of literature to reconfigure what was visible and sayable in the representational order of The Sixties. Following Jacques Rancière, Gilles Deleuze and Felix Guattari's idea of politics, the dissertation argues that Arenas and Saer's texts should be read as political interventions, which propose a radically different interpretation of what "revolutionary" means. These texts subvert pre-defined categories of knowledge, de-classify political subjects and create new forms of communities. In so doing, they let us see that which has no precise definition or stable classification: alterity, raw materiality, and potentialities that could be imagined, and allow opening a new world.

LÍNEAS DE FUGA. LITERATURA Y POLITICA EN REINALDO ARENAS Y  
JUAN JOSÉ SAER (1960-1975).

By

Laura Maccioni

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the  
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy  
2011

Advisory Committee:

Professor Chair Juan Carlos Quintero-Herencia

Professor Laura Demaría

Professor Sandra M. Cypess

Professor Eyda Merediz

Professor Roberto Patricio Korzeniewicz, Dean's Representative

© Copyright by  
Laura Maccioni  
2011

## **Agradecimientos**

De muchas maneras, debo a otros las palabras que están escritas en estas páginas. Ellas fueron posibles gracias al saber de quienes me obsequiaron con su diálogo, supieron ofrecer respuestas y provocar nuevas preguntas. También fueron posibles gracias al afecto y el aliento que recibí en los momentos en que la realización de este proyecto parecía incierta.

A todos aquellos cuyas huellas están, así, presentes en esta tesis, quiero expresarles mi enorme gratitud.

A Juan Carlos Quintero Herencia, director de esta investigación, gracias por haber puesto el Caribe en mi biblioteca, por su enorme generosidad intelectual, por su guía certera en el arduo trabajo de poner mis ideas en orden. Y por la fortuna de una amistad que habita entre libros, charlas y refranes puertorriqueños.

Por abrirme la puerta, en sentido literal y metafórico, a la Universidad de Maryland y a la literatura argentina: gracias, Laura Demaría.

Agradezco a las profesoras Sandra M. Cypess y Eyda Merediz, por su calidez y disposición a colaborar con sus comentarios y observaciones, y al profesor Roberto Patricio Korzeniewicz, por su compromiso al participar en el comité de evaluación.

A todos mis profesores del Department of Spanish and Portuguese de la Universidad de Maryland, porque sus cursos fueron siempre fuente de estímulo y ocasión para aprender a leer de otra manera.

A mi padre y a Betty, por su apoyo invalorable y sin condiciones, siempre. Y a mi madre y mi abuela, porque sé que hubieran estado felices en este momento.

A mis hermanos. Y a mis ocho sobrinos, porque sus caritas sonrientes, esperándonos en el aeropuerto, fueron para mí el signo de que ya había llegado a casa.

A mi hermana Mariana y a Diego les agradezco inmensamente su increíble hospitalidad y los veranos llenos de alegría.

A la familia Dapuez, por su cariño de todos estos años.

A Mariana y César, por su amistad que no conoce la distancia y por recibirme con los brazos abiertos.

Dedico esta tesis a mi esposo Andrés, y a mis hijos Ángela, Eliseo y Gracia. Por los años pasados en “la casita de Baltimore” y por eso que Saer llama *el don del presente*.

## Índice

Agradecimientos.....	ii
Introducción.....	1
Literatura y política: preguntas en torno a un dispositivo de lectura.....	1
Estudios precursores.....	7
Estudios recientes.....	14
Cuentas pendientes.....	27
Acerca de este trabajo.....	32
Capítulo I.....	42
Pasajes y desfiles: una nueva literatura para un nuevo sujeto.....	42
Introducción.....	42
“Pasajes de la guerra revolucionaria”: retratos del hombre nuevo.....	46
Un modelo textual: el testimonio guerrillero.....	53
Lecturas de “Pasajes”: la crítica literaria.....	57
Reescrituras de “Pasajes”: “Reunión”.....	62
“Comienza el desfile”: subversión del testimonio guerrillero.....	75
<i>El palacio de las blanquísimas mofetas</i> : el des-file continúa.....	84
Capítulo II.....	96
La revolución como invención, la invención como literatura.....	96
Arenas y la creación literaria.....	96
Crítica de la razón utópica.....	107
El derrocamiento de Alipio.....	119
Metáforas astronómicas.....	127
Literatura y devenir revolucionario.....	130
Capítulo III.....	134
<i>Cicatrices</i> y <i>La Mayor</i> : el enigma de lo real.....	134
Introducción.....	134
La realidad como enigma: policial y política en <i>Cicatrices</i> y “La Mayor”.....	137
De sindicalistas, peronistas y asesinos.....	142
La imposible reconstrucción objetiva de los hechos.....	158
Interrogar para no saber.....	163
Encandilamiento.....	167
Del escepticismo frente a la conversión política y de la literatura como amistad.....	173
Capítulo IV.....	187
Miopes, extranjeros: figuras del narrador.....	187
Videntes.....	187
Ver de lejos.....	189
Sumergirse, borrarse.....	193
Extraño, extranjero.....	197
Miopes.....	203
El narrador.....	206
Ficción y política.....	209
Mensaje.....	212

A modo de conclusión.....	216
Bibliografía.....	230



## INTRODUCCIÓN

### **Literatura y política: preguntas en torno a un dispositivo de lectura**

Desde hace cierto tiempo, la comprensión de los acontecimientos políticos ocurridos en los años sesenta en los países latinoamericanos ocupa el centro de interés de historiadores, politólogos, analistas culturales y sociólogos. La estabilización de los gobiernos democráticos en el continente ha cambiado el foco de atención, hasta hace poco ocupado en los problemas propios de la transición desde las dictaduras militares hacia formas constitucionales, desplazando ahora ese foco hacia el pasado. Más específicamente hacia un pasado reciente, antesala directa de aquellas dictaduras, durante el cual la idea de revolución, con Cuba como modelo a la cabeza, se vivió por un momento como una certeza que terminaría, no obstante, en derrota. Son las “turbulencias”<sup>1</sup> de esa década las que hoy reaparecen, generando preguntas cuya respuesta urge puesto que en este período estaría cifrada la clave que permitiría explicar lo que ocurrió después, y por tanto nuestro presente.

Se impone aquí una precisión: ¿qué recorte temporal es el que abarca la tantas veces repetida expresión “los sesenta”? En su ya clásico “Periodizing the 60s”, Fredric Jameson define esta época a partir de un proceso de transformación dialéctica de consecuencias a nivel supra e infraestructural, “in which the systemic restructuring takes place on a global scale”; reestructuración que afectó “[the] first and third

---

<sup>1</sup> Tomo prestada de Diana Sorensen la palabra “turbulencia”, cuyo libro *A turbulent decade remembered. Scenes from the Latin American Sixties* será comentado más adelante.

worlds, in global economy and in consciousness and culture” (207). Para el autor, la extensión de lo que suele llamarse “los sesenta” comienza hacia finales de los años cincuenta –con el triunfo del movimiento descolonizador en el África francesa y británica– y termina alrededor de los años 1972/1974, momento en que ocurre el primero de los golpes de Estado (el de Chile, en 1973) que se sucederían luego en la mayoría de los países de América Latina, y se produce el estallido de la crisis económica mundial de 1973. Durante este puñado de años que exceden apenas la década, continúa Jameson, el mundo asiste a un proceso de “liberación” de sujetos antes sometidos (países del Tercer Mundo, negros, mujeres, estudiantes) que ahora adquieren voz propia, y, casi inmediatamente, a su nueva dominación bajo las formas del neocolonialismo y el capitalismo posindustrial que serían el signo del neoconservadurismo de los años siguientes.

Desde la perspectiva de la historia intelectual se ofrece una datación similar. Para Claudia Gilman la revolución cubana, la descolonización africana, la guerra de Vietnam, los movimientos por los derechos civiles, el surgimiento de la teología de la liberación, entre otros, “permiten aludir al haz de relaciones institucionales, políticas, sociales y económicas fuera de las cuales es difícil pensar cómo podría haber surgido la percepción de que el mundo estaba al borde de cambiar y de que los intelectuales tenían un papel en esa transformación, ya fuera como sus voceros o como parte inseparable de la propia energía revolucionaria” (37). Para la autora, los sesenta deben pensarse como una *época*, noción que define como un “*campo de lo que es públicamente decible y aceptable* –y goza de la más amplia legitimidad y escucha– en cierto momento de la historia, más que como un lapso temporal fechado por puros

acontecimientos” (36). En esta perspectiva, los sesenta aluden a un cierto verosímil discursivo fundado en “la percepción compartida de la transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, la subjetividad, el arte y la cultura” (33), que se extiende desde acontecimientos inaugurales como el triunfo del Ejército Rebelde en Cuba y los procesos de descolonización en África hasta el derrocamiento, por parte del general Hugo Banzer, del gobierno populista de Juan José Torres en Bolivia en el año 1971, preanunciando la marea represiva que avanzaba sobre América Latina.

Por lo dicho, cuando hablo de década del sesenta no pretendo realizar un recorte por décadas –de 1960 a 1970–, sino que esta periodización tiene, más bien, que ver con el hecho de que estos años abarcan un ciclo signado por las expectativas generadas por una misma y poderosa narrativa<sup>2</sup> –la de la transformación inminente y radical de todos los órdenes a nivel mundial– y la ulterior derrota de ese relato, reemplazado por otro que justificaría la instauración de un orden represivo de intensidad nunca experimentada hasta entonces.

Si bien –y como no podía ser de otro modo tratándose de un período de altísima conflictividad–, las interpretaciones acerca de la significación política y cultural de los años sesenta son disímiles<sup>3</sup>, hay coincidencia a la hora de identificar

---

<sup>2</sup> La noción de “narrativa”, asociada originalmente al análisis estructural del relato, ha sido apropiada por la historiografía y la filosofía (Hayden White, Michel de Certeau, Paul Ricoeur y Reinhart Koselleck son sólo algunos de los referentes principales) para definir el dominio de las ficciones explicativas que confieren cohesión imaginara a las experiencias de los agentes sociales, configurando simbólicamente las representaciones colectivas del pasado así como sus visiones del futuro.

<sup>3</sup> Fredric Jameson destaca “[the] nostalgic commemoration of the glories of the 60s” y “[the] abject public confession of the decades’s many failures and missed opportunities” como dos

uno de sus rasgos incuestionables: el de la institución de la política en lugar privilegiado para la producción de un saber sobre lo social, o, como dice Oscar Terán, en “la región dadora de sentido de todas las prácticas, incluso de la teórica” (12). Hay coincidencia, también, en la que habría sido otra de sus características: la definición de lo político como antagonismo radical, como enfrentamiento de fuerzas dicotómicas en lucha cuyo triunfo o derrota definitivos se dirimiría, supuestamente de una vez para siempre, en el teatro de la historia. Marxismo vs. capitalismo, izquierda vs. derecha, descolonización vs. imperialismo, pueblo vs. oligarquía, emancipación vs. dependencia, palabra vs. acción, fueron concebidas como categorías políticas polarizadas e inconciliables, que pasaron a funcionar ya no como construcciones teóricas elaboradas por los protagonistas de la época para intentar comprender los hechos, sino como principios ideológicos naturalizados que se impusieron sobre estos, prescribiéndoles su sentido<sup>4</sup>. Así lo señala en su artículo “El quiebre del siglo: los años sesenta”, el sociólogo y poeta mexicano Ricardo Pozas Horcasitas, donde afirma que este momento se caracterizó por

[l]a centralidad dominante de dos cosmovisiones hegemónicas y confrontadas, así como dos versiones del mundo, convertidas para cada una de las dos sociedades y sus individuos en el núcleo duro del universo ideológico y conceptual, que tuvo su correspondencia en la imposición de supuestos analíticos y percepciones valorativas que llegaron, en el extremo ideológico, a ser peticiones de principio con las cuales se oficializó el mundo intelectual y científico (170-71).

---

de las posiciones más frecuentes en los intentos de historizar el período (“Periodizing the 60s” 178).

<sup>4</sup> Para Terán, “[u]na impronta de diatriba, un discurso animado de la lógica amigo-enemigo ganó a buena parte de los debates, y a todos ellos, la vehemencia de quien se sabe poseedor de una verdad que los demás se niegan aviesamente a aceptar” (*Nuestros años sesenta* 136).

En el fragor de esta “batalla de las ideas” (Sarlo y Altamirano 2001) la imaginación literaria se tornó, también ella, una práctica altamente significativa. Es así que me interesa preguntar: ¿qué dice en los sesenta la literatura? ¿Cómo interviene, cómo se colocan los textos en esas disputas? ¿De qué maneras la escritura escribe y se inscribe en los acontecimientos de su presente, cómo los interpreta, qué sentido les atribuye? En la base de estas preguntas, sin embargo, yace otro interrogante que es necesario esclarecer previamente: ¿Desde qué definición de “política” podemos leer esas intervenciones?

En el intento de responder esta última cuestión, muy a menudo la crítica literaria recurre a categorías de la sociología, para cuyo pensamiento la política es una actividad vinculada al ejercicio del poder, representado a su vez por medio de instituciones (Estado, partidos) y agentes específicos (gobernantes, funcionarios). Y es desde la lógica que rige esa actividad, a la que se le atribuye una capacidad de regulación o determinación global de la totalidad de las prácticas sociales, que se busca racionalizar el sentido de los textos explicando su función dentro de ese sistema. O, dicho con palabras Nelly Richard, se trataría de una crítica que suele establecer “traspasos lineales entre significante estético y significado socio-político” (“En torno a las diferencias” 40). En el caso particular de la literatura de los años sesenta, el hecho de que la política, como señalaban tanto Terán como Pozas Horcasitas, haya sido concebida como “código de códigos” o sobrecodificadora de todas las demás prácticas sociales, ha conducido con mucha frecuencia a este tipo de enfoque crítico centrado en la descripción de las relaciones estructurales, con mayor o menor grado de mediaciones, entre la lógica de la literatura y la de la política.

En síntesis, aplicada como matriz hermenéutica, esta idea de política procedente de las ciencias sociales llevaría a practicar un análisis de los textos a partir de ciertas categorías de sujetos y temas que ella misma provee, garantizando así a nivel metodológico una investigación en la que se cruzarían “evidentemente” la serie de lo político y lo literario. Pero, debemos advertir, esta evidencia que opera al momento de pensar las superposiciones entre estos dos dominios suele ser resultado de la previa aceptación de la racionalidad específica de esta noción restringida de política, cuyos efectos de clasificación, subjetivación e interpretación lleva a comprobar estos cruces allí solamente donde ella puede reconocerlos.

Existe, sin embargo, otra vía de abordaje de los vínculos entre política y literatura. Esta otra perspectiva propone pensar la literatura no por su correspondencia con las instituciones sociales, sino por lo que ella tiene de hecho a-social: esto es, en tanto lugar en el que ocurre una corrosión de esas instituciones, una desclasificación de sus categorías de pensamiento, una de-subjetivación y creación de nuevas formas de subjetividad, un escape de lo que Rancière, como veremos más adelante, llama *razón policial*, para que pueda irrumpir, en cambio, el tipo de acontecimiento al que este filósofo le reserva la palabra “político”. Sobre la posibilidad de esta otra lectura política de los textos literarios, volveremos más adelante.

Antes, sin embargo, querría examinar algunos de los estudios más importantes acerca de las relaciones en torno a la literatura y la política en América Latina durante los sesenta que, por su importancia, constituyen sin duda insumos bibliográficos fundamentales acerca de este tema, a la vez que me permitirán vislumbrar ciertas

zonas de vacancia y formular las preguntas que están en el origen de esta investigación.

### **Estudios precursores**

Entre los antecedentes más importantes en este corpus crítico sobre la literatura de los sesenta, se encuentra el número especial del *Bulletin of Latin American Research* de 1984, en el que se publican las presentaciones del Symposium “Latin American Culture in the Sixties”<sup>5</sup>. En su introducción a los textos compilados, los críticos John King y Gerald Martin explican que el propósito de ese simposio ha sido “to re-examine aspects of the rethoric and reality of those years” (47).

Demasiado general para ser abordada directamente, la cuestión de la relación entre estas dos dimensiones requiere un desglose en temas –“the major themes of the period” (47) – que permitan tender ejes de diálogo entre la literatura y lo político-social. Para los participantes convocados al evento, una lista de esos temas principales –si bien no se pretende exhaustiva– incluye: la reconstrucción del circuito de revistas culturales y sus enfrentamientos ideológicos por las posiciones adoptadas frente a la cuestión cubana; la aparición del *cinema novo* brasileño y la canción de protesta como nuevas manifestaciones que se hacen cargo de la expresión de los intereses de las clases populares; los rasgos de la “cultura de la heroica guerrilla” y sus promesas incumplidas en el campo de la cultura cubana. Y, por supuesto, un examen del objeto “boom”, a fin de establecer sus filiaciones con el pasado literario latinoamericano y

---

<sup>5</sup> El simposio fue llevado a cabo por la Society for Latin American Studies (SLAS) en la Universidad de Cambridge, en abril de 1984.

europeo, y de evaluar la proclamada “novedad” de su respuesta a la pregunta por la identidad latinoamericana.

Como puede constatarse, la mirada a los sesenta que prodiga este dossier es una mirada que busca los cruces de la política y la literatura en los mismos objetos en los que los encontraban los debates político-culturales de la época. Un ejemplo es el de la indiscutible centralidad que el fenómeno del boom sigue ocupando en estas reflexiones. Más aún, es interesante notar que John King y Gerald Martin refieren, como antecedente inmediato de los documentos publicados en el dossier, a una conferencia de importancia fundamental que había sido convocada para examinar críticamente la cuestión del boom unos años antes, en 1979, dando a entender así implícitamente que hablar de la cultura en Latinoamérica en los sesenta es empezar, casi obligatoriamente, por dar cuenta de este singular estallido literario.

Las intervenciones de esta conferencia que tuvo lugar en Washington fueron reunidas en un libro cuyo título, *Más allá del boom: literatura y mercado* (1981), es hoy un clásico de los estudios culturales latinoamericanos. Allí aparecen ya planteados con claridad algunos de los principales ejes temáticos en torno a los cuales serán interrogadas en futuras investigaciones las relaciones literatura/política en los sesenta. Uno de estos ejes es, como lo anuncia el título, el de la significación política-cultural del boom, y las condiciones sociales de su emergencia. Así, por ejemplo, en la ponencia de Ángel Rama, titulada “El boom en perspectiva”, el uruguayo recorría el espectro de interpretaciones acerca de este suceso, desde aquellas, como la de Vargas Llosa, que lo veían como un “accidente histórico”, hasta la de Julio Cortázar, que entendía su éxito como el resultado del apoyo del público a la revolución



socialista, en tanto sus novelas habían hecho posible la desalienación y la toma de conciencia de los lectores. Rama revisaba también la participación de las editoriales en la modernización del campo literario a través de la creación de públicos y la publicación de autores nuevos, y registraba la aparición de un nuevo sujeto: el intelectual, en relación siempre conflictiva con el mercado y con la política. La figura de este último constituye otro de los ejes que atraviesa buena parte de los ensayos. Así, por ejemplo, sobre la cooptación de algunos intelectuales en el sistema de estrellato editorial, pero también sobre la emergencia de otros que redefinieron la literatura latinoamericana al concebirla –para decirlo con las palabras del propio autor– en “relación dialéctica con la otredad” –y aquí se mencionaban los nombres de Julio Cortázar, Haroldo Conti, Francisco Urondo, Rodolfo Walsh–, se detenía largamente David Viñas en su artículo “Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana”.

Por su parte, Tulio Halperín Donghi elaboraba un detallado informe titulado “La nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta”, en el que comparaba los procesos que habían afectado al campo de las letras y al de las ciencias sociales en esos años. En ese informe, Halperín Donghi pasaba revista tanto por la producción literaria de la época como por la producción de la sociología, para ver cómo había sido asumida, en uno y otro caso, la caducidad de una visión histórica de Latinoamérica que había predominado en décadas anteriores pero que el ciclo de conflictos abierto por la revolución cubana había venido a poner en crisis. Y, lejos de encontrar una correspondencia, Halperin Donghi hallaba que la cancelación de esa visión de la historia se había traducido en dos reacciones distintas: por un lado,

la emergencia de una literatura hedonista y eufórica—la del boom y el realismo mágico— “nada militante y a la vez nada escapista”, reconocida como “la más afín al espíritu de una masa de lectores de ánimo cada vez más militante” (155). Por el otro, unas ciencias sociales que postulan una alternativa revolucionaria, tomando prestado del marxismo ciertos conceptos que ahora son aplicados en “contextos históricos para los cuales no fueron pensados”, por lo cual la revolución proclamada es “más bien necesaria [antes] que posible” (164). El único punto en común entre ambas es que “[e]n medio de las peripecias de esos años trágicos, ni científicos sociales ni escritores hallan fácil establecer una relación sin ambigüedades entre su obra específica y su condición de participantes —que casi nunca se resignan a ser sólo espectadores— en esa marcha de rumbo cada vez más incierto” (147).

Mención aparte haré del artículo que Jean Franco presenta en *Más allá del boom*, titulado “Memoria, narración y repetición: la narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas”, debido a que este y otro ensayo que seguidamente comentaré, son estaciones dentro la larga trayectoria de investigación de la autora en torno a la literatura de los sesenta, que culminó finalmente en un libro de reciente publicación, *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*.

“Memoria, narración y repetición” se detiene en un análisis de las marcas de la ideología del escritor en los textos de algunas de las principales novelas del boom, al examinar las representaciones de la figura del *autor* que en ellos queda configurada. La idea del autor como creador autónomo, como persona que reúne “el concepto de la propiedad individual, de los bienes intelectuales y artísticos” reivindicada por ciertos

escritores del boom –Franco menciona a Mario Vargas Llosa, a Juan Carlos Onetti y a Carlos Fuentes–, se manifiesta en sus novelas “duplicado en [un] personaje fundador que aparece sin precedentes” (116) intentando generar por su sola iniciativa un proyecto social y económico que dé origen a alguna forma de comunidad. Franco elige los personajes de Fushía (*La casa verde*), Larsen (*El astillero*) y Artemio Cruz (*La muerte de Artemio Cruz*), y lee en ellos un modo de significar la imposibilidad de aplicar con éxito en Latinoamérica las categorías universales de la razón política y económica de la modernidad. Los emprendimientos de estos personajes son metáforas del fracaso del intento de construcción de un Estado autónomo y del intento de imponer el propio dominio a fin de iniciar un ciclo de desarrollo y reproducción sostenibles. Es así que estas novelas, dice Franco, revelan las formas de la imaginación liberal de sus autores, quienes ven en el individuo el origen de toda empresa y creación, sea la escritura de una novela, sea la construcción de un proyecto político. De aquí que arribe a la siguiente conclusión: “el ‘desacuerdo con el mundo’ del novelista, para usar un término de Vargas Llosa, parece así estar menos con la noción de empresa individual que con su [propia] frustración en una sociedad dependiente” (121). Como contrapartida de estos textos, hay otros en los que esta figura del autor concebido según el paradigma liberal es puesta en crisis, tanto a nivel político como literario, y aquí es Cortázar el ejemplo escogido.

La tesis que Franco presenta en este texto publicado en *Más allá del boom* profundiza las líneas argumentativas de su artículo anterior, “Modernización, resistencia y revolución. La escritura literaria de los años sesenta”. En este trabajo, fechado en 1977, la autora había comenzado ya a ensayar esta lectura de las obras y

de los personajes en relación a las convicciones ideológicas de sus autores respectivos. Más recientemente, estos dos artículos a los que me he referido son recuperados como parte de los capítulos de *Decadencia y caída de la ciudad letrada*<sup>6</sup>. Ahora lo que interesa definitivamente a Franco es describir la curva vital de un tipo de sujeto –el intelectual–, el cual, luego del triunfo de la revolución cubana, logró imponerse como modelo para el escritor en el ámbito de las letras latinoamericanas, para luego iniciar un proceso de declinación que lo llevó a su actual ocupación de un lugar social de escasa relevancia, desplazado tanto por los técnicos como por el mercado y los medios de comunicación. El ocaso de este sujeto, dice Franco ahora, ocurre simultáneamente con el ocaso de la concepción dominante de literatura en las décadas del 60 y 70: literatura como espacio de reflexión crítica, como lugar desde el cual contribuir al proyecto de emancipación nacional y construcción de una identidad latinoamericana. Literatura, en fin, comprometida con la superación de los rasgos tradicionalmente anti-nacionales y anti-populares de los que el crítico uruguayo Ángel Rama denominó la “ciudad letrada”. Esta utopía, cuya meta era la democratización del accionar simbólico de los letrados a partir de su conversión en intelectuales, y la asunción, por parte de estos, de una activa función de crítica al poder, pareció finalmente posible en los años inmediatamente posteriores al triunfo de Sierra Maestra y la expansión de la teoría del foco guerrillero por el resto del continente. Así, en las dos primeras secciones de su libro, Franco ve las marcas de la intervención pública del intelectual en los modos en que ciertos temas políticos fueron elaborados en la literatura del período, que va desde los comienzos de la

---

<sup>6</sup> Originalmente el libro de Franco fue publicado en inglés en 2002 bajo el título de *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*.

guerra fría hasta fines de los setenta. En su análisis de novelas y poemas, Franco se detiene en examinar los ajustes entre literatura y política al postular que esos textos permiten a sus autores la expresión, a través de distintos simbolismos, de juicios acerca de la historia nacional y latinoamericana fundados en los valores provistos por la razón política. Así, por ejemplo, Franco lee en ciertos textos poéticos la declaración de “manifiestos comunistas”, y en las novelas del boom la representación de la idea de “territorio liberado” o la puesta en palabras de las “fantasías periféricas” en torno a un anti- Estado moderno, esto es, “un mundo dado vuelta en el que los excluidos y los marginados se mudan al centro” (164). Como podrá verse, tanto en el libro que estoy comentando como en los dos artículos mencionados anteriormente, a Franco le interesa dar cuenta de la literatura latinoamericana de la guerra fría haciendo eje en un tipo particular de sujeto –el intelectual–, cuya escritura es, pese a las ambigüedades e incertidumbres que abre siempre la palabra literaria, permanentemente redirigida al dispositivo político-ideológico de la época que “sobredetermina”, por así decirlo, el significado de su palabra y los símbolos elegidos para referirlo de manera alegórica. Así, en el estudio de Franco, los textos examinados son el lugar en donde es posible constatar hasta qué punto y de qué manera la política (referida al poder del Estado, los partidos, las organizaciones revolucionarias, etc.) ejercen su presión, mediatizando la literatura hacia una finalidad positiva, dejando sus marcas en poemas y novelas y “sujetando” a los escritores a la identidad de intelectuales<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Retomo aquí el interesante cuestionamiento a las lecturas de la literatura desde la perspectiva de la historia de los intelectuales que Miguel Dalmaroni plantea en su artículo “Intelectuales y arte (recaída y persistencias de la ‘ciudad letrada’).”

Volviendo a *Más allá del boom*, podemos decir finalmente que buena parte de los distintos artículos del libro vuelven sobre ciertos temas de la sociología de la cultura que, desde los sesenta en adelante, han conformado una suerte de agenda en torno a la cual aún hoy giran las discusiones acerca de las relaciones entre literatura y política en el período: el tema de la tradición literaria latinoamericana, y las posibles rupturas o continuidades del boom con respecto a ésta; las posiciones políticas asumidas por los intelectuales; la inscripción de esas posiciones en sus textos literarios; las relaciones de la literatura con la realidad a partir de ciertos indicadores que dan cuenta de la organización y modernización de la cultura entendida como un campo —índices de alfabetización, nivel económico del público, actividad de las editoriales, etc.—.

### **Estudios recientes**

En el archivo de investigaciones acerca de las relaciones entre literatura y política en los sesenta, predominan definitivamente las investigaciones en torno a las particularidades de ese proceso por el cual muchos escritores latinoamericanos operaron una transformación profunda de su subjetividad, para encarnar esa figura “bisagra” entre las esferas de la política y la cultura que es el intelectual. No sería posible repasar aquí los numerosos estudios orientados a dar cuenta de las particularidades que este nuevo sujeto asumió en distintos campos culturales nacionales<sup>8</sup>. Sí me detendré, en cambio, en comentar brevemente el libro de Claudia

---

<sup>8</sup> Las alternativas y tomas de posición de los intelectuales de los sesenta dentro del campo literario propio de contextos nacionales específicos, es, indiscutiblemente, uno de los temas

Gilman *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (2003), puesto que este ofrece una visión general de las condiciones históricas que explican, a nivel regional, la ocupación progresiva de un lugar protagónico por parte de este sujeto “intelectual” al tiempo que caracteriza con precisión sus rasgos identitarios. Uno de los cuales –que la autora destaca especialmente– es el de concebirse a sí mismo como formando parte de un todo común, de una América “nuestra” a la que cabe pensar desde la metáfora de la familia (102 y ss.). Este sujeto “intelectual latinoamericano” y sus estrategias dentro de este campo cultural que va perdiendo su autonomía al pasar cada vez más a depender de la legitimidad que le confiere la política, constituye, en el trabajo de Gilman el punto a partir del cual puede encontrarse un principio de organización de esa abundancia de

---

que más atención ha recibido por parte de la crítica literaria y los historiadores de las ideas. Para el caso argentino, véanse los textos imprescindibles de Oscar Terán, *Nuestros años sesenta*; Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*; Saúl Sosnowski *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino*; Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, *La batalla de las ideas (1943-1973)*; José Luis de Diego, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*; Graciela Montaldo, “Intelectuales, autoridad y autoritarismo. Argentina en los 60 y los 90”.

En Chile, el tema ha sido abordado por Nelly Richard, *Arte en Chile desde 1973: Escena de avanzada y sociedad*; Manuel Antonio Garretón, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux, *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*; J. Joaquín Brunner y Angel Flisfisch *Los intelectuales y las instituciones de la cultura*; Germán Albuquerque, “Los escritores latinoamericanos de los sesenta: una red intelectual”.

Para el caso cubano, pueden consultarse Rafael Rojas *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano* y *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*; Iván de la Nuez, *La balsa perpetua: soledad y conexiones de la cultura cubana* y también *Fantasía roja: los intelectuales de izquierdas y la revolución cubana*; Juan Carlos Quintero Herencia, *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución cubana (1960-1971)*; Liliana Martínez Pérez, *Los hijos de Saturno: intelectuales y revolución en Cuba*.

Con respecto a Uruguay, hemos consultado los trabajos de Saúl Sosnowski, *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*; Aldo Marchesi et.al, *El presente de la dictadura: Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de estado en Uruguay*; Horacio Machín y Mabel Moraña, *Marcha y América Latina* y Hugo Achúgar, *Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo*.

materiales simbólicos que caracterizó a los sesenta. De esa masa de textos que proliferan en este lapso temporal, Gilman se concentra en las constantes discursivas a partir de las cuales quedó definido el intelectual revolucionario, quien, a diferencia del mero escritor tradicional, fue configurado como aquel a quien le estaba concedido el uso legítimo de la palabra, ya que la suya era una palabra políticamente *eficaz*. Sin embargo, al libro le interesa dar cuenta del “dilema” anunciado ya en su título y que podríamos sintetizar así: el discurso de los intelectuales de los sesenta tuvo como efecto paradójico la autoinculpación y el cuestionamiento de la propia autoridad frente a la del hombre de acción, dado que, frente a la contundencia práctica de la lucha armada, la creencia en los efectos políticos de la palabra se vio severamente cuestionada. Esto es, desde el punto de vista de una historia intelectual, el proceso que describe Gilman muestra cómo el discurso de buena parte de los intelectuales se volvió furiosamente anti-intelectualista. Y, desde el punto de vista de lo que la autora llama “Historias de familia”, el proceso que se narra entonces es el que va de la de la formación de una comunidad americana de “lazos casi filiales entre los escritores” (104) a “la ruptura de los lazos” debido a los diversos posicionamientos frente al caso Padilla, al alineamiento de Cuba con la Unión Soviética, y la distinta fortuna que en el mercado corrieron los consagrados por el boom y “los otros”.

En suma, es la figura del intelectual el hilo que hilvana los distintos capítulos del libro de Gilman. Son sus declaraciones públicas acerca de los temas políticos del momento, sus definiciones acerca del lugar de lo literario en el contexto histórico, sus pronunciamientos acerca del deber ser de la literatura, en fin, sus posicionamientos ideológicos los que orientan la investigación de la autora. Gilman reconoce que su



corpus deja de lado los textos literarios: “Sin duda, las novelas y los poemas fueron importantes, pero actuaron –si pudiera decirse así– en un segundo grado, en una suerte de acumulación histórica y de lecturas que era diferente de la intervención fulgurante y coyuntural” (74) a través, por ejemplo, de manifiestos, congresos, revistas, diarios, entrevistas. Para Gilman, entonces, a diferencia de la opacidad de la escritura literaria y de su circulación más restringida, estas instancias de producción textual en los que ella se focaliza tuvieron una importancia política –para seguir con su propia expresión– en “primer grado”. En tanto los materiales allí generados fueron elaborados con una intención monosémica –incluso podríamos decir didáctica–, intención que en apariencia garantizaba la recepción “clara” del mensaje por parte de públicos más extensos, quedaban potenciadas las posibilidades de alcanzar estos efectos previamente definidos y buscados por el autor (efectos de persuasión, de movilización ideológica y afectiva) de manera más amplia y directa –“fulgurante”–. En resumen, la lectura política del campo literario que emprende Gilman está también, como en los casos anteriores, ajustada a la definición de “política” que rige el orden discursivo de los sesenta. Dicho de otro modo, si “ajustarse” a conceptos y categorías es una característica común a toda investigación, en tanto esta debe construir, seleccionando ciertos datos de la realidad y desechando otros, su propio objeto, sucede que Gilman opta por hacer coincidir o “ajustar” el concepto de “política” que maneja a lo largo de su trabajo con el que domina en el discurso de la época estudiada, de por sí muy “ajustado” en la delimitación de su alcance. Pues, como ya ha sido mencionado anteriormente, de todas las formas de subjetividad que se constituyen en la práctica literaria, la que resulta relevante desde el punto de vista

de esta idea sesentina de “política” es aquella que está sujeta por el discurso que hablan tanto las instituciones del poder (o sea, el intelectual comprometido con las organizaciones revolucionarias y *no* el escritor) como la institución familiar (o sea, el intelectual que asume los deberes filiales que impone “la familia latinoamericana” y que repudia, por alienadas, las actitudes extranjerizantes/europeizantes). Es desde esta opción que Gilman puede entonces justificar plenamente su priorización de ciertas producciones escritas por sobre otras en las que el dispositivo hermenéutico de lectura “política” no funciona o lo hace con enormes dificultades.

Por su parte, en su libro reciente *A Turbulent Decade Remembered: Scenes from the Latin American Sixties* (2007), Diana Sorensen define su estrategia de abordaje de las complejas relaciones entre cultura y política en los sesenta latinoamericanos seleccionando “escenas” literarias que son reveladoras de la *estructura de sentimientos* de la época. El recurso a esta noción inscribe el proyecto de Sorensen en el camino abierto por Raymond Williams, cuando en *The Long Revolution* (1961) intentaba dar cuenta de una dimensión inasible, huidiza, que sólo puede inferirse como “hipótesis cultural” a través de sus marcas en los textos de una cultura: la dimensión de la experiencia, de los sentidos “efectivamente” vividos en el tiempo presente de un determinado momento de la historia. Mientras que el concepto de “ideología” alude a formas y contenidos ya fijados en instituciones, convenciones, leyes, géneros literarios, los “sentimientos” a los que se refiere Williams apuntan, en cambio, hacia los modos en que ese marco prescriptivo es *experimentado* por los actores de una época. De allí que la noción de “estructura de sentimientos” esté al borde del oxímoron: son las contradicciones entre aquellas convenciones, por un lado,

y las percepciones, valores y deseos de los sujetos, por otro, los que busca detectar el investigador. En este sentido, un rasgo innovador del libro de Sorensen es que se propone eludir el análisis de aquello que es “evidente”, de las fuerzas centrípetas del orden del discurso de la época, de su poder de regulación de lo decible. Más bien, lo que pretende es mostrar las contradicciones, los desacoples o los desajustes entre esas prescripciones y las prácticas de los actores.

La literatura, explica Sorensen, es una de las principales vías de acceso a esta estructura de sentimientos: “writing is precisely a field in which the cultural and political contradictions of an era are performed and represented” (10), nos dice. Esas escenas literarias son reveladoras de lo que la autora considera fue el “tono” de los sesenta: “I would submit that the Latin American difference is one of intensity, and that is framed by the twin rhythms of euphoria and despair” (3). Y también, más adelante: fue “the powerful coexistence of a sense of ending and beginning” lo que saturó la imaginación cultural latinoamericana de la época. Pues el impulso revolucionario, dirigido siempre hacia el futuro, estuvo siempre atravesado por las marcas de una memoria cultural dentro de cuyos límites se negociaron las nuevas formas literarias. Así, por ejemplo, en el primer capítulo Sorensen examina las tensiones que atraviesan la escritura del Che en *Pasajes de la guerra revolucionaria*, demostrando cómo el relato de la lucha guerrillera, experiencia en la que se templea la nueva subjetividad revolucionaria, pone sin embargo en escena una gramática de la socialidad masculina que reactiva la tradicional concepción falocrática y patriarcal del poder. Como consecuencia, la voz guevariana se articula con el “nuevo” Estado y su necesidad de fundamentar el orden revolucionario. De hecho, la persistencia de un

sistema de subordinación de género que permanece intacto pese a la radicalidad de los cuestionamientos culturales de la época es uno de los aspectos más recurrentemente señalados en el libro de Sorensen. Por ejemplo, en el capítulo dedicado a la comunidad de escritores del boom, la autora demuestra cuánto de este fenómeno se debió a la organización de un grupo de escritores en lo que denomina “phallocratic brotherhood of writing” (155) dedicada a la construcción sistemática de una identidad que operó como una “marca” propia que abrió las puertas a la inserción de la literatura latinoamericana en Europa. Sin embargo, este relato que hacía del fenómeno boom el resultado de la ruptura con las tradiciones literarias nacionales y la liberación de la servidumbre al canon regionalista estaba “fallado”, pues la obsesión por la originalidad tuvo como necesaria contraparte la dependencia del pasado (144). La reproducción de la ideología de la dominación masculina en las obras tanto como en las vidas de los escritores del “boom” es, para la autora, uno de los signos indefectibles de esa presencia de la tradición nunca cuestionada.

Junto con el lugar de la mujer, el sistema de intercambios entre fines y comienzos/ pasado y futuro, será otra de las constantes que recorren el corpus textual de los sesenta, especialmente de las novelas del boom, que son las que centralizan la atención de la autora. En su relectura de esas novelas, Sorensen analiza, por ejemplo, el éxito de la nueva literatura latinoamericana ante los lectores europeos. La autora lo atribuye a un sentimiento de agotamiento cultural experimentado por el Viejo Continente, que llevó consecuentemente a sus habitantes a volcarse hacia las culturas “primitivas” debido a “the conviction of the need to unlearn certain forms of understanding” (173-74). Sin embargo, desde la perspectiva de los lectores

latinoamericanos, novelas paradigmáticas del boom tales como *Cien años de soledad* o *La muerte de Artemio Cruz*, plantean una relación problemática con el origen y el pasado. En ellas, nos dice Sorensen, la aniquilación total aparece como única solución narrativa posible a la historia de la familia Buendía o a la vida de Artemio Cruz. Pero por otro lado, esta resolución apocalíptica de la narración no da lugar a un nuevo tiempo, sino que va acompañada por una rememoración de los orígenes como punto de partida “that might have produced other historical outcomes in national and continental terms” (187), con lo cual la utopía queda vinculada a la nostalgia. El mismo anhelo por un orden diferente puede verificarse en otros textos que analiza Sorensen, como *La casa verde* y *Rayuela*, en los que, como en los casos anteriores, la mirada hacia atrás propuesta por estas “narrative[s] of failure” (194) está atravesada por el deseo de re-inención a partir de un punto que sólo puede evocarse, pero no recuperarse para una nueva versión de la historia. Y es que estas novelas, nos dice la autora, tienen un “blind spot that trips up its revolutionary potencial: gender” (206). Ni el amor ni la familia en su modelo burgués son fuerzas suficientes para construir una comunidad o una nación<sup>9</sup> en ninguno de los textos analizados, pero tampoco aparecen figuradas en ellos formas novedosas de tratar la alteridad de género.

En resumen, las escenas que recoge *A Turbulent Decade Remembered* dan muestra de esta inestabilidad entre los distintos elementos que hacen a la dinámica de una “estructura de sentimientos”, noción que, como se ha repetido hasta el cansancio, está inspirada en la de “hegemonía” de Gramsci. Sin embargo, es sabido también que

---

<sup>9</sup> En este sentido, Doris Sommer ha estudiado algunos de los principales textos del boom como reescrituras críticas de las “ficciones fundacionales” del siglo XIX en su artículo “Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America”.

Williams luego optaría directamente por hablar de “hegemonía”, y que en *Marxismo y literatura* (1980) complejizaría el análisis de esta al afirmar que constituye siempre un conglomerado de elementos *dominantes*, en permanente conflicto con otros que pueden ser *residuales* y *emergentes*. En este sentido, querría hacer dos observaciones al libro de Sorensen. Si bien al optar por la noción de “estructura de sentimientos” la intención de la autora es la de dar cuenta de las tensiones entre política y literatura antes que reconstruir un determinado orden cuyas reglas operaron de modo automático y determinista sobre los textos y los escritores, lo cierto es que la selección de su corpus de análisis se reduce notablemente a las manifestaciones literarias que, lejos de perturbar ese orden, logran ocupar el lugar *dominante* dentro de él, como lo fueron los textos del boom, o el diario del Che. Y, por otro lado, cuando analiza esta selección excluyente de textos canónicos, su acento está puesto en registrar en ellos la presencia de los elementos residuales –fundamentalmente, formas tradicionales pero aún activas de concebir la masculinidad y el poder–. Las escenas de Sorensen muestran entonces los desacoples entre las convenciones del discurso dominante (con su confianza en torno a la revolución, la utopía, el sentido de advenimiento inminente de un tiempo más justo) y los “sentimientos” experimentados por los actores tal como se dejan ver en la literatura (fundamentalmente, la persistencia de estructuras antiguas del poder patriarcal que impiden la construcción de un relato que no haga de la violencia o la muerte del otro el único final posible); pero no se ocupa de profundizar con igual énfasis en lo *emergente*, en aquello que intenta escapar a la lógica dominante sin caer en la mera reactivación acrítica del pasado. En este sentido, ante la construcción de este archivo de materiales y estas vías

de interrogación cabe preguntarse acerca de qué aspectos de la “estructura del sentir” de los sesenta son dejados de lado y quedan inexplorados en este libro cuyo logro más importante es, entonces, el de sacar a luz las huellas de un pasado cultural aún resistente, pese a las “evidentes” turbulencias del cambio.

Otro texto que constituye una referencia imprescindible en los estudios sobre el orden discursivo de los sesenta es *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)* de Juan Carlos Quintero Herencia. El trabajo de Quintero Herencia explora ese orden en relación a las operaciones institucionalizantes de la Revolución –y sobre todo, de una institución político-cultural en particular, *Casa de las Américas*–, operaciones que trabajaron sobre los enunciados pero también sobre las imágenes. La revolución funcionó, por tanto, para el autor, como un aparato textual pero también como un aparato óptico (67), afectando tanto las formas de organización del discurso como las de la percepción sensible a través del procesamiento de elementos y materiales dispares – poéticas, géneros, narrativas acerca de la historia cubana y latinoamericana, discursos de los líderes, imaginarios del cuerpo, configuraciones del espacio–; abriendo, en fin, “un juego/guerra de interpretaciones por el sentido de la Utopía americana” (86) cuyo fin buscado era el de lograr fijar el “interior” y el “exterior” de ese relato (re)-fundacional que fue la Revolución Cubana.

A lo largo de sus páginas, el libro va dando cuenta de esas disputas por el sentido tanto como de los efectos institucionalizantes que ocurren cuando esas disputas se resolvieron tras la imposición de ciertas interpretaciones por sobre otras. El más importante de estos efectos, fue ciertamente, el de hacer de la revolución un

*topos*, tanto en el sentido retórico como en el espacial. “El uso de este *topos* –nos dice el autor– en ciertas ocasiones conllevará fundir el presente revolucionario desde el cual se enuncia a la historia de la nacionalidad. El uso de esta fusión de instancias, en un segundo movimiento, legitimará moralmente tanto la política estatal de la revolución al igual que prescribirá los modos de participación pública en la Revolución” (127). Así la revolución, afirma Quintero Herencia, resultó finalmente “un territorio luminoso” que recortó un *fuera y dentro* de su cono de luz, luz que permitía ver “verdaderamente”, en un sentido a su vez epistemológico y moral. Ese territorio de transparencia fue el escenario mayor en el que las instituciones revolucionarias fueron definiendo sujetos y categorías estéticas y políticas. En este contexto, *Casa de las Américas* operó como la “antesala que abre las puertas de la casa-Revolución” (172).

Sin embargo, nos dice Quintero Herencia, en sus comienzos la revista albergó, no sin conflictos con las instituciones políticas estatales, distintos relatos sobre el significado de lo revolucionario, y propuso series metafóricas que daban movilidad a las definiciones de términos que se suponían equivalentes: casa-Nación, casa-Nuestra América, casa-Cultura. La “reflexión en torno a algunas figuras e imágenes de lo revolucionario que circulan entre las páginas de la Casa” (41) es, entonces, uno de los ejes que organizan la escritura de *Fulguración del espacio*.

Pero los intercambios y pactos entre lo político y lo literario fueron experimentando transformaciones fundamentales en los diez años que siguieron a esta convocatoria amplia que la revista lanzó en su primer número de 1960 y que posibilitó, en los primeros tiempos, la cabida de expresiones muy dispares entre sí. En



el período que va desde entonces hasta 1971 el autor reconstruye la historia de la institución Casa de las Américas, describiéndolo como un itinerario discursivo que en sus inicios se planteó como un espacio abierto a proposiciones heterogéneas, diálogo plural y ensayos de respuestas diversas a la pregunta por el lugar de lo literario después del “corte” revolucionario. La revista funcionó en ese momento a la manera de un espacio concentrador de voces y textos no sólo cubanos, sino también extranjeros, que discursivizaron el presente como el tiempo en que la identidad latinoamericana finalmente comenzaba a develarse, sin que se pudiera decir de antemano cuál era su rostro. “Sin embargo –concluye Quintero Herencia– en la esfera pública de la Revolución Cubana, mientras se fue recortando un territorio institucional que articulara diversas posicionalidades en torno a qué se entendía por participación pública o participación revolucionaria, paradójicamente fue cifrándose una versión triunfal de “lo revolucionario” que jerarquizó y silenció otras versiones. En este sentido, la lógica centrípeta que instituyó la discursividad institucional de la *Casa de las Américas* fue minada en su capacidad de convocación de las heterogeneidades a partir del momento en que se plegó y reprodujo la centralización y militarización de los modos de discusión pública promulgados por los organismos estatales revolucionarios” (476).

Quintero Herencia verifica los inicios de este “cierre” en la línea editorial de la revista a partir de 1968, tras las sesiones del Congreso Cultural de La Habana. Esta posición se endureció aún más en 1971, con la “confesión” de Heberto Padilla ante la UNEAC, la disolución del Comité de Colaboración de *Casa de las Américas* y las declaraciones del tristemente célebre Primer Congreso Nacional de Educación y

Cultura, cuyo documento final afirmaba la posición “sólida”, “unánime” y “monolítica” del pueblo cubano en lo que respecta a las posiciones ideológicas<sup>10</sup>. La inicial apertura y autonomía de la revista —manifiesta, por ejemplo, en la amplitud de temas abordados, en la innovación de su diseño editorial que optaba por la descomposición de la imagen bajo la forma del collage, en su ambigüedad crítica frente a antecedentes en el campo literario tan difíciles de digerir por la oficialidad revolucionaria como lo fue la revista *Orígenes*, en la incorporación de discusiones e intelectuales que provenían de otras experiencias como *Lunes de Revolución*, o en su vocación de proyección y diálogo con públicos extranjeros— fue perdiéndose frente al discurso binarizante de las instituciones estatales. Las inflexiones moralizadoras y bélicas conque este discurso procesó los efectos del bloqueo, nos dice el autor, fueron una reactualización de una tradición discursiva que “gusta de celebrar o sacralizar las “verdades” de la guerra al momento de nombrar la Patria” (519). La coincidencia con las palabras del líder —el del momento o aquel que habitaba en el panteón de los padres fundadores de Cuba— fue entonces la única manera de garantizar la filiación con el “nosotros” frente a un “otro” que se definió por oposición, quedando así las identidades de ambos adversarios prescritas por un libreto y una escenografía organizados según una lógica bipolar. Esa situación antagónica trazó una topografía que fijó una versión oficial de lo revolucionario, expulsando otras para las cuales el acontecimiento ocurrido en enero de 1959 había sido, sobre todo, un cataclismo, una “falla sismográfica” que no había dejado nada en su lugar original (ni siquiera el

---

<sup>10</sup> Puede consultarse la versión completa del discurso pronunciado por Fidel Castro Ruiz en la clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura en la base de datos “Discursos e intervenciones de Fidel Castro”, disponible en el Latin American Network Information Center (LANIC).

sistema de creencias anteriores), ocasionando así una “multiplicidad de espacios y escrituras que diversas ideologizaciones han borrado en su reconsideración del período” (68). Y aquí Quintero Herencia advierte toda una zona opacada, no registrada por el dispositivo enunciativo y visual que consolida la revolución, que aún aguarda por ser percibida y entendida en sus formas específicas de asumir lo político desde lo literario:

Ahí están, a pesar de su decretada “muerte en vida”, las impresionantes cajas de manuscritos inéditos que dejara Virgilio Piñera al morir. Recién se asoma al mundo público la poesía que escribiera el autor cubano durante los años que viviera editorialmente silenciado sin ver sus textos editados o representados. Por otro lado, ¿cómo no trabajar con las constantes reescrituras de esos textos secuestrados, escondidos y perdidos por “las autoridades” a las que se abocó en el exilio Reinaldo Arenas? Pueden servirnos también los últimos versos de Lezama Lima y los ensayos cargados de demasía y de insinuación recogidos en *La cantidad hechizada* [...] (60).

### **Cuentas pendientes**

No es casual que los textos literarios sean el ejemplo de zona aún “opaca” presentado por Quintero Herencia. Y es que, tal como puede inferirse de las investigaciones que he venido examinando, la pregunta por los cruces entre literatura y política ha dado lugar a un abordaje de lo literario fundamentalmente desde dos objetivos. El primero, practicar una lectura de los textos literarios desde la lógica del discurso político de la época, entendiendo por tal discurso aquél que proviene de las instituciones políticas, buscando comprobar, de esta manera, el mayor o menor grado de eficacia regulatoria de este último sobre los primeros. El segundo, reconstruir y examinar los procesos a través de los cuales fue posible la reelaboración de ese

discurso político en clave cultural y literaria, procesos dentro de los cuales el intelectual –o la revista cultural, en tanto colectivo intelectual– constituyó una de las piezas principales. Estos son, en términos generales, los dos grandes interrogantes que la crítica ha profundizado, y sus avances en este terreno han sido fundamentales para habilitar nuevas entradas y hacer lugar a preguntas que apuntan a explorar un área menos explorada.

Pues la presencia de estos textos desechados en su momento por el aparato político-cultural revolucionario, señalada por Quintero Herencia; lo emergente, que no termina de caracterizar el análisis de Sorensen; los textos literarios, que el estudio de Gilman deja aparte en beneficio de materiales que proporcionan mayor “rendimiento” político en tanto en ellos quedan representados modos de agregación en los que coinciden las identificaciones nacionales, ideológicas y familiares; las formas de de-sujeción que se ponen en juego en las novelas y poemas que escoge como ejemplo, y que sin embargo Franco no examina, preocupada como está en leerlos como lugares de configuración del sujeto “intelectual”; en fin, todo este resto opaco, marginal, que en el corpus bibliográfico revisado se revela por vía negativa, por contraste con lo “fulgurante”, con lo que queda dentro del “cono de luz” del discurso político-cultural de los sesenta, con lo que allí adquiere una forma definida, reconocible, sujeta y/o objetivada, se nos aparece como un remanente de importancia fundamental desde el punto de vista político en tanto, precisamente, socava o pone en crisis la idea consensuada de “política” como acción vinculada a la lógica pública-estatal. Y desde ese lugar inasimilable la desafía, muestra los límites de su proyecto, su incapacidad para gestionar –mediante la palabra y la imagen

ordenadoras, clasificadoras, sistematizadoras— este resto que queda por fuera de su racionalidad y de su lenguaje.

Como puede verse, estoy aquí ante una definición muy distinta de lo que significa “política”. Encuentro un punto de apoyo provechoso en las teorizaciones de Jacques Rancière, quien en *El desacuerdo: política y filosofía* (1996) afirma que la política no es aquel orden que resulta del diseño de un modo de organización de lo social, sino la irrupción de un litigio que pone en cuestión tanto la disposición de las partes impuesta por ese orden, como la lógica que fundamenta ese reparto o partición del escenario común en el que transcurre el drama de lo social. A esa lógica Rancière le da el nombre de *policía* (police), en tanto actividad de identificación/inclusión de ciertos sujetos como parte de la escena, y de distribución de partes (en el sentido de asignación de partes de un guión o *script*).

Esta lógica policial implica, por tanto, una cierta configuración de lo sensible: “un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido” (*Desacuerdo* 44). En suma, la política en tanto *orden policial*, constituye una asignación de lugares sociales y de nombres para los cuerpos, de sus atributos y sus cuotas de poder.

Por el contrario, la lógica de aquello a lo que Rancière reserva el nombre específico de *política* no es la del consenso, sino la del conflicto. Pero se trata de un tipo de conflicto distinto al que se da entre partes que, compartiendo los mismos supuestos, adoptan frente a una situación determinada posiciones contrarias. El tipo de litigio que produce el acontecimiento político es uno que consiste en una lucha por

hacer ver y hacer nombrar un mundo que aún no se deja ver ni decir, es la irrupción de un mundo *otro* dentro del único mundo que conocemos y aceptamos como mundo común, por todos conocido, visto y compartido. La lógica de la política es, en fin, no la del malentendido, sino la del *desacuerdo*. Rancière define con precisión este concepto:

Los casos de desacuerdo son aquellos en los que la discusión sobre lo que quiere decir hablar constituye la racionalidad misma de la situación de habla. En ellos, los interlocutores entienden y no entienden lo mismo en las mismas palabras. Hay toda clase de motivos para que un X entienda y a la vez no entienda a un Y: porque al mismo tiempo que entiende claramente lo que le dice el otro, no *ve* el objeto del que el otro le habla; o, aun, porque entiende y debe entender, ve y quiere hacer ver otro objeto bajo la misma palabra, otra razón en el mismo argumento (*Desacuerdo* 9).

El desacuerdo no es, por tanto, acerca de un argumento, sino de que este pueda contar como tal, de que tenga una parte donde antes no la tenía. La política en tanto desacuerdo implica, por tanto, la corrosión de una configuración de lo sensible específica debido a la interrupción que produce la aparición de una parte nueva, ignorada hasta el momento. Podríamos decir también que la política tal como Rancière la concibe, esto es, como acontecimiento desclasificador de un orden, de un *sentido común* entendido a la vez como un modo de pensar y de percibir, tiene resonancias con la noción de “línea de fuga” deleuziana: aquellos flujos de deseo que escapan del espacio reticular donde son capturados y retenidos por los dispositivos de poder y por los saberes dominantes, dando lugar a la posibilidad de crear nuevos agenciamientos o formas de organización individual o social. Lejos del territorio sedentario del domus (casa familiar) y la patria, lejos de aquellas figuras platónicas que someten lo múltiple a la ley del Uno, para Rancière como también para

Deleuze<sup>11</sup>, la política alude a lo nómade, a lo que está en movimiento y convulsión constante; alude, en fin, a aquello que, según nos dice Rancière en su libro *En los bordes de lo político* (1994) tiene que ver con las “colecciones de individuos siempre diferentes de sí mismos que viven la intermitencia entre el deseo y el desgarramiento de la pasión” (11) y que puede mejor describirse con la metáfora de las olas y las mareas antes que con la de la ciudad en tierra firme.

Me propongo, entonces, incursionar en una lectura política de algunos textos literarios de los sesenta, desde esta idea de la política como operación de des-clasificación, des-subjetivación y de des-territorialización de la configuración sensible específica de esta época, cuyos sujetos y temas han sido, muchos de ellos, estudiados e identificados en numerosas investigaciones previas, algunas de las cuales hemos repasado aquí. Me interesa por tanto recuperar ciertos textos literarios de la década en cuestión que no son asimilables desde el régimen “policial” de discursividad y visibilidad, complejizando así el estudio de las relaciones entre literatura y *política* –en este sentido ranceriano y deleuziano que hemos optado por conferirle–. Complejización que se daría por una doble operación de *ruptura* e *inclusión*, en dos niveles al mismo tiempo. Por un lado, a nivel del repertorio sensible propio del orden policial de los sesenta, ya que la perspectiva que estoy proponiendo busca demostrar de qué manera éste se ve subvertido por ciertos textos que buscan incluir sujetos in-percibidos e in-contados hasta ese momento. Y, por otro, a nivel del canon de textos sesentinos que la institución literaria ha delimitado hasta el momento como casos de “evidente” valor político, ya que se pretende cuestionar este corpus

---

<sup>11</sup> Para una lectura de Gilles Deleuze desde Rancière, véase Jacques Rancière “¿Existe una estética deleuziana?”.

para incluir otros casos no considerados por no ser pertinentes según los criterios de conformación del mismo.

Desde esta mirada, podría decir finalmente que los textos representativos de los años sesenta en América latina no son sólo aquellos que hablan *de* la revolución, sino también aquellos que, como sostiene Maurice Blanchot cuando habla del lugar del Marqués de Sade en la Revolución Francesa, instalándose *en* el vacío de ley que esta inaugura, se proponen decirlo todo, sin límite, pues, precisamente, una revolución es la caída de todas las inter-dicciones, esto es, de cualquier forma de interrupción a la voluntad del todo-decir (*Diálogo inconcluso* 362).

### **Acerca de este trabajo**

A lo largo de esta investigación me propongo contribuir a esta lectura política de la literatura tomando como objeto ciertos textos de dos escritores que no suelen incluirse en la lista de autores representativos de la producción de los sesenta: Reinaldo Arenas (1943-1990) y Juan José Saer (1937-2005).

Del primero podemos decir que su escritura está marcada por el signo de la transgresión y la desobediencia a todas las convenciones, tanto literarias como sociales. Figura polémica, más conocida por su condición de “Marielito” y por la sistemática exclusión de su obra del canon oficial de las letras cubanas antes que por sus escritos, coincido con Enrique del Risco cuando sostiene que la lectura “política” de sus textos ha obedecido, en la mayoría de los casos, a la necesidad estratégica de apropiarse del autor en tanto “cadáver útil a una doble agenda [política y gay] que, de



no mediar Reinaldo Arenas, difícilmente hubiera coincidido”<sup>12</sup>. Así, cuando los textos arenianos han ingresado a un debate en el que se cuestionan las relaciones entre política y literatura, lo han hecho fundamentalmente por la condición de víctima de las autoridades estatales y sexuales, condición que, indiscutiblemente, marcó profundamente la vida del autor de *Antes que anochezca*. Sin embargo, esto ha traído como consecuencia una tendencia a interpretar su obra como una reacción –en la que se conjugan denuncia y emancipación imaginaria– a la persecución y el hostigamiento, ignorándose las operaciones que estos textos, al interior del lenguaje, llevan a cabo con resultados heterogéneos o no asimilables a la causa del activismo por los derechos sexuales<sup>13</sup>.

Por el contrario mi intención aquí es detenerme en ciertos escritos producidos en el momento inmediatamente posterior al triunfo revolucionario, a los que considero fundamentales dentro del corpus areniano por dos motivos. El primero, porque que mantienen una relación intertextual estrecha, en la que resultan evidentes las disidencias, con el texto que simultáneamente está escribiendo la revolución, entendida como una gran máquina narrativa de la que participan intelectuales, funcionarios y líderes. Frente a ese relato, los textos de Arenas no cesarán de proponer otros sujetos, otras definiciones de lo revolucionario, otra idea de la

---

<sup>12</sup> Enrique del Risco, “Reinaldo Arenas: víctima imposible, literatura posible” (261).

<sup>13</sup> Esta tendencia a leer la escritura del autor de *Antes que anochezca* desde su victimización y pasivización (algo que también trasluce la versión fílmica de su autobiografía, de la mano del director Julián Schnabel) puede constatarse frecuentemente en los estudios sobre su obra, en los que el objetivo crítico termina confundándose con el “homenaje”. Este es el caso de varios de los ensayos compilados por Luis de la Paz, *Reinaldo Arenas, aunque anochezca. Textos y documentos*; por Reinaldo Sánchez (Ed.), *Reinaldo Arenas. Recuerdo y presencia* y por Julio Hernández Miyares y Perla Rozencvaig (Eds.), *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasía y realidad*.

literatura y su “función social”. El segundo, porque estos trabajos del joven Arenas constituirán luego la “memoria intertextual” a la que recurrirán, en el futuro, sus obras posteriores, cuando la euforia y la dicha experimentada en los primeros años de la década del sesenta se hayan convertido ya en desengaño.

En los capítulos I y II analizaré algunos de los primeros relatos de Reinaldo Arenas. Se trata de textos que se inscriben en su presente histórico intentando forzar el régimen de visibilidad/enunciabilidad que la revolución cubana busca organizar e institucionalizar tras el estallido de todas las certezas anteriores que ella, con el hecho mismo de su acontecimiento, supuso. Los textos que he seleccionado se suman así a la nutrida producción discursiva de la época, y entran en diálogo con esta poniendo en cuestión algunos de los principales supuestos que la atraviesan. En estos relatos lo revolucionario es concebido no como un modelo distinto de organización de lo pensable, sino precisamente como esa condición de suspensión de las categorías que lo codifican y segmentan; no como un nuevo modo de *ser*, sino como experiencia del *devenir*. En el capítulo I, abordaré el cuento “Comienza el desfile” y su reescritura en la novela *El palacio de las blanquísimas mofetas* en tanto intentos de escapar a los mecanismos de sujeción que el discurso del gobierno revolucionario ha puesto ya en funcionamiento, al erigir como modelo de sujeto a una figura de valores físicos y morales superiores, un hombre nuevo cuya gestación es narrada de manera ejemplar en los “Pasajes de la guerra revolucionaria” de Ernesto Guevara. Asimismo, los dos textos de Arenas que he seleccionado ponen en cuestión un segundo supuesto sostenido por el discurso de las autoridades político-culturales: el que hace del testimonio –y del testimonio guerrillero en particular– un nuevo modelo textual, en

tanto género que permitía cancelar la distancia entre palabra y realidad. Pues para gran parte de la crítica y los escritores comprometidos con la revolución, el género testimonial –e incluso su reescritura, como veremos en el caso de “Reunión” de Julio Cortázar– ofrecía un lugar desde el cual la literatura podía finalmente posicionarse como un actor más en el movimiento que conducía a la realización final del sentido de la historia. Por el contrario, en “Comienza el desfile” Arenas propondrá que la verdad que cree comunicar el testimonio, esa verdad sobre sí que la revolución le ha permitido descubrir a quien se ha convertido a su ideario, pertenece al orden de la ficción. Lo cual implica una doble impugnación: a la creencia en que este nuevo hombre es más verdadero, desalienado y real que el antiguo; y, consecuentemente, a la “realidad” de la que el testimonio, por sus características formales, está en condiciones de testificar, rasgo por el cual se justificaría su distinción como modelo de una nueva literatura revolucionaria.

En el capítulo II profundizaré el análisis del modo en que Arenas concibe la relación entre literatura y revolución. Dado que la mayor parte de sus personajes desarrollan un trabajo clandestino de creación a través de la escritura, creación que les permitiría liberarse de sus penurias mediante la imaginación, el análisis de esta relación tiene una importancia fundamental para comprender la posición que asume Arenas. Propongo que el tipo de vínculo entre creación literaria y revolución que Arenas defiende en sus primeros cuentos adquiere otra significación si es examinado desde la teoría del lenguaje que Nietzsche propone en “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”. Leeré dos cuentos – “Con los ojos cerrados” y “El reino de Alipio” – y una noveleta –*Arturo, la estrella más brillante*– a la luz de esta clave

nietzscheana. Es sabido que para el filósofo alemán lo que llamamos “realidad” no es más que una ficción compartida cuyo origen –la invención de metáforas que unos “animales parlantes” llevaron a cabo en base a una experiencia estética, cual es la de la excitación de los sentidos– hemos olvidado. El hábito y la costumbre han terminado por petrificar esas metáforas iniciales bajo la forma rígida del concepto, y por hacernos creer que estos se corresponden con las cosas del mundo. Así, la actividad que consiste en imaginar un mundo distinto, pero fundado sobre los mismos conceptos que usamos para describir este, no implica haber salido de sus límites, sino, por el contrario, su confirmación, su *testimonio*. La creación literaria entendida como ficción utópica, esto es, como mera inversión o negación de los valores dominantes tiene, pues, las mismas consecuencias opresivas que éstos. Sólo cuando hay ruptura de la racionalidad que nos impone el lenguaje podemos hablar de “verdadera” creación: ésta se da realmente con la descomposición del régimen actual de significación, y la recuperación de la dimensión de la excitación de los sentidos como fuente de nuevas metáforas. Mi hipótesis es que la noción de revolución que Arenas defiende en sus primeros textos tiene poco que ver con la satisfacción de los deseos con que ésta es imaginada desde la perspectiva utópica que tiñe buena parte de la literatura de la época. Y es en este punto donde resulta esclarecedor leer a este autor en consonancia con la idea nietzscheana del lenguaje, puesto que para Arenas aquella nombra la ruptura de los aparatos conceptuales sobre los que se sostiene el mundo humano, y el derrumbe de la ilusión de una conciencia con capacidad de aprehenderlo mediante estos conceptos. Así, para Arenas es la re-conquista del goce estético y su potencial de creación –y no la mera corrección de los “errores” lógicos en las formas

actuales de conocimiento, basado en la voluntad de establecer causalidades y regularidades— lo que está en el origen de un modo otro de pensar y de pensarnos.

En los capítulos III y IV me detendré en ciertos textos escritos por Juan José Saer durante el período que estoy estudiando. Este argentino, residente desde 1968 en Francia, dejó una obra poderosa y reflexiva, obsesionada, entre otras cosas, por la incertidumbre acerca de la posibilidad de narrar, incluso en el momento mismo en que se produce la significación, esto es, en el momento del presente de la percepción. La pregunta “¿qué ocurre?” siempre está implícita en sus textos, instalando un clima de duda que no pueden venir a conjurar ni los recuerdos ni la memoria. Más allá de los datos que le comunican sus sentidos, el sujeto de la experiencia directa no puede conocer *qué* es lo que pasa, puesto que su conciencia, lejos de percibir el mundo de manera clara y distinta, lo hace de manera borrosa, fragmentaria. Es la narración la que le trae un posible sentido de “los hechos” como efecto retrospectivo, una versión apenas, producida *en* el relato mismo. De aquí que en el mundo saeriano lo que entendemos por “la realidad” sea, finalmente, incognoscible. Sin embargo, pese a que todo esfuerzo por conocer esté signado por el fracaso, en los textos de Saer hay siempre una voluntad de seguir interrogándose por el sentido no sólo del pasado, sino también del presente. Así, sus textos apuntan en una doble dirección: por un lado, hacia la indagación filosófica. Por el otro, hacia los debates estético-políticos de su tiempo, a través de lo que constituye una reflexión profunda acerca de la función de la ficción.

En el capítulo III comenzaré leyendo dos textos —la novela *Cicatrices* y el relato “La mayor” — en donde esta pregunta por el enigma de la realidad conduce a

una escritura en la que se adivinan las huellas del género policial, género con respecto al cual Saer cultivó siempre una especie de fascinación. A su vez, abordar estos textos desde la perspectiva del policial me permitirá analizarlos a partir de ciertas cuestiones que este género problematiza. Cuestiones epistemológicas, por un lado, ya que la pesquisa policial es siempre una reflexión crítica acerca de nuestros modos de conocer; cuestiones políticas, por otro, dado que este género es también una reflexión en torno a la ruptura de un orden, y su eventual reparación.

La lectura de *Cicatrices* en clave policial me permitirá también intervenir en la discusión que el crítico Martín Kohan propone al leer la novela de Saer y *¿Quién mató a Rosendo?*, el texto de no ficción de Rodolfo Walsh, como dos ejemplos paradigmáticos de los modos de pensar las relaciones entre política y literatura en los sesenta<sup>14</sup>. Ambos textos, dice Kohan, comparten no sólo los códigos de la novela de detectives sino también ciertos aspectos temáticos. Sin embargo, dice, difieren radicalmente en la noción de representación con la que operan. El argumento que yo quiero defender, en cambio, se aleja de las conclusiones a las que el crítico arriba. Mientras que para éste la diferencia entre ambos autores pasa por su posición frente a la objetividad en la representación de los hechos, para mí se revela en el modo en que cada uno concibe la posibilidad de que exista un sujeto que puede *conocer*. De más está decir que ese sujeto que puede conocer es también el que puede *actuar* en consecuencia: por eso la cuestión del sujeto es, también, una cuestión política.

En el cuento “La mayor”, la pregunta por lo que ocurre está otra vez formulada en una atmósfera que remite a la intriga policial, sólo que la

---

<sup>14</sup> Me refiero al artículo “Saer, Walsh: una discusión política en la literatura” (1994).

experimentación formal que Saer llevaba a cabo en *Cicatrices* aquí se lleva a cabo con mayor radicalidad aún: ahora prácticamente desaparece la anécdota y el relato se reduce al intento mismo de relatar. A su vez, este cuento no sólo inaugura *La mayor*, sino que además reenvía a otros textos dentro del mismo libro (a los que Saer llama “argumentos”) en donde se continúa o se reinserta dentro de nuevas tramas, de manera tal que “La mayor” empieza antes del aparente comienzo y termina después del punto final. La pregunta por la realidad que este texto formula –que es también, como dijimos, pregunta por la política en tanto intervención en esa realidad y por el sujeto de esa acción política– encuentra el esbozo de una respuesta en “Amigos”, texto que está en relación inmediata con “La mayor” y en otros argumentos que tematizan las relaciones entre literatura y política, y que serán revisados en esta sección.

En el capítulo IV quiero examinar ciertas figuras –la del extranjero, la del miope– que Saer elige para representar al narrador. El narrador no es alguien que ve con claridad lo que sucede y, mediante un uso idóneo de sus facultades interpretativas y de los recursos del lenguaje puede comunicarlo en un discurso iluminador. Por el contrario, quien narra está en situación de insuficiencia, de privación, de incertidumbre con respecto a lo que los demás experimentan como certeza, totalidad e inteligibilidad. Y aún así, pese a que su palabra está sesgada por la duda y la vacilación, el narrador viene a decir algo. Algo que tampoco él entiende completamente, pero no porque sea extraño a la razón, sino porque deja ver, por un instante, el fundamento irracional sobre el cual se sostiene un discurso que organiza el mundo –las cosas, los hombres– según un orden que aquél atribuye al mundo mismo.

Estos rasgos del narrador saeriano resultan peculiares en un momento en que a la literatura y a los escritores se le demandan argumentaciones esclarecedoras y posicionamientos precisos frente al contexto político-social. Ante esos reclamos, Saer insistirá en la problematización de esa realidad que el realismo, incluso en sus versiones “maravillosas”, da por sentado. De ahí que entienda la especificidad política de la literatura como el lugar en el que una cultura puede pensar lo que la extraña de sí misma, lo que no puede ver en la imagen que ha forjado para sí. “A medio borrar”, “Carta a la vidente” y “En la costra reseca”, de *La mayor*, serán analizados a partir de estas premisas.

Este trabajo, en fin, se propone rescatar a Reinaldo Arenas y Juan José Saer de dos gestos, que, pese a sus diferencias, son igualmente simplificadores. “Grito, luego existo”, decía Arenas al comienzo de *Necesidad de libertad*, un libro hecho de cartas abiertas, declaraciones públicas y documentos, publicado durante su exilio en Estados Unidos. Y es posible que la estridencia de ese grito que llamaba a formar filas en la lucha por la democracia en Cuba haya, por contraste, silenciado el canto extraño de algunos de sus primeros personajes, canto hecho de “sonidos jamás escuchados” a través del cual se adivina una manera absolutamente original y delicada de imaginar la revolución. En cuanto a Saer, su suscripción a la estética de la negatividad adorniana ha llevado muchas veces a colocarlo en un lugar desde el cual resulta difícil convocarlo como interlocutor en los debates acerca la relación entre literatura y política en los sesenta. Al revés de Arenas, a quien se lo recuerda tal vez más por sus gritos que por sus creaciones, a Saer se lo ha tenido por escritor que, en su defensa acérrima por la autonomía de la literatura en contra de las demandas de la ideología y



del mercado, ha incorporado lo político en su escritura pero de una manera indirecta, difusa, indicial. Así, la presencia acallada –aunque pertinaz– de lo político en sus textos, ha hecho que el nombre de Saer sea muchas veces dejado de lado cuando se reconstruye el tono elevado de las voces que sientan posición en las polémicas de la década<sup>15</sup>. Escuchar estos registros menores, registrar la línea de fuga que ellos trazan para dar cuenta de la productividad política de esas diferencias es, entonces, la razón de esta investigación.

---

<sup>15</sup> Incluso uno de los críticos más importantes de la obra saeriana, Julio Premat, ha llegado a afirmar que “la obra de Saer incorpora la historia, la integra y descifra a partir de una posición metafísica y afectiva, pero al mismo tiempo no interviene en el enfrentamiento de fuerzas sociales, es decir, si bien es una literatura histórica, se niega a ser política.” (*Dicha de Saturno* 388)

## CAPITULO I

### PASAJES Y DESFILES: UNA NUEVA LITERATURA PARA UN NUEVO SUJETO

#### Introducción

“No hace mucho tiempo –decía Jean Paul Sartre en su célebre “Prólogo” a *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon– la tierra estaba poblada por dos mil millones de habitantes, es decir, quinientos millones de hombres y mil quinientos millones de indígenas. Los primeros disponían del Verbo, los otros lo tomaban prestado [...]”. Y luego de recordar a los europeos la violencia y opresión a la que habían sometido a los pueblos del Tercer Mundo, edulcorada bajo la etiqueta de humanismo civilizatorio, anunciaba contundentemente: “Aquello se acabó” (5). Acto seguido el filósofo francés describía la emergencia de un nuevo sujeto de la historia cuya identidad había sido negada, reprimida y reemplazada sistemáticamente por otra que era capaz de responder funcionalmente a los intereses de las metrópolis, emergencia que ahora se volvía visible como consecuencia de las luchas de liberación nacional y los movimientos de descolonización en África.

Ese sujeto que finalmente tomaba la palabra por sí mismo y despertaba a la conciencia nacional emergía también por fuera del “continente negro”: en tanto parecía tener todo en común con los desposeídos y explotados de América Latina, desde allí se anunciaba también su advenimiento. A tal punto que el hombre nuevo del que habla *Los condenados de la tierra* migra a las páginas del texto del Che

Guevara conocido como “El socialismo y el hombre en Cuba”, dando una muestra más de la enorme atracción –no exenta de lecturas equívocas<sup>16</sup>– que ejerció la obra de Frantz Fanon en nuestro continente. Lo cierto es que de los muchos lugares comunes que dan forma al convulsionado imaginario de los sesenta, uno de los más fuertemente estructurantes fue el que narraba la época en términos de revelación de este nuevo sujeto emancipado.

En Cuba, ese sujeto de valores físicos y morales superiores se convirtió pronto en el modelo consagrado por el discurso de la revolución triunfante. Una pieza ideológica fundamental en esa operación de consagración fue el testimonio del Che en sus “Pasajes de la guerra revolucionaria”. Verdadero éxito editorial de la década del sesenta, este texto no sólo desempeñó un papel crucial en la legitimación de este nuevo sujeto, sino que además fue erigido en modelo de la nueva literatura surgida tras el triunfo del Ejército Rebelde<sup>17</sup>.

Es por esto que, de toda la vastísima producción textual que inaugura la Revolución Cubana, “Pasajes de la guerra revolucionaria” puede destacarse por la

---

<sup>16</sup> Al respecto, véase el artículo de Rafael Rojas “Anatomía del entusiasmo: la Revolución como espectáculo de ideas”.

<sup>17</sup> En *Fulguración del espacio* Quintero-Herencia registra un dato por demás elocuente: “En una de las encuestas literarias que aparece en la *Casa* [de las Américas] en su número 51-52, en particular la titulada “Literatura y Revolución: los críticos”, se le pide a cada uno de ellos que nombre “las diez obras literarias publicadas entre 1959 y hoy [por 1968], que considere más importantes”. Del total de seis críticos: Camila Henríquez Ureña, José Antonio Portuondo, Salvador Bueno, Federico Alvarez, Graziella Pogolotti y Eduardo López Morales, cinco de ellos nombraban, entre la ensayística del período, el célebre “El socialismo y el hombre en Cuba” (1965) como los textos *Diario de campaña en Bolivia* (1968), *Guerra de guerrillas* (1960) y *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963).” (220-21). Por otra parte, en su número 48 de 1968 *Casa de las Américas* consigna que “[s]egún una encuesta realizada por *La Cultura en México* (*Siempre!* febrero 14) en nueve librerías de la capital, la lista de los libros más vendidos está encabezada por el volumen de *Obra revolucionaria* de Ernesto Che Guevara editado por Era a fines de 1967” (153).

enorme autoridad con la que logró erigirse en fuente inagotable de citas y menciones, e incluso de reescrituras. Sea a través de referencias literales, sea por medio de alusiones intertextuales, las huellas de estos pasajes en los que el Che registra los momentos más memorables de la lucha revolucionaria pueden rastrearse, como se verá más adelante, en numerosos artículos, relatos y entrevistas de la época que estudiamos.

En este capítulo me propongo analizar dos cuestiones estrechamente vinculadas entre sí:

- La primera se inscribe dentro de una línea que estudia el discurso de la época con el propósito de inferir, de esa red de textos que circulan, ciertas regularidades. En ese campo de análisis me interesa en particular examinar los rasgos y atribuciones propias tanto del modelo de sujeto alumbrado por la revolución como del modelo de texto que permite no sólo representarlo sino también encarnarlo, resolviendo así finalmente los desacoples entre literatura y política. Tomaré como caso el testimonio del Che en “Pasajes de la guerra revolucionaria”, consagrado por los críticos y escritores como exponente ejemplar de esta nueva literatura y este nuevo sujeto. De las numerosas intervenciones críticas que avalaron esa consagración del texto guevariano, me detendré a examinar los argumentos presentados por Roberto Fernández Retamar y por Mario Benedetti. Leeré también el cuento “Reunión”, de Julio Cortázar, como otro ejemplo de la gravitación ejercida por *Pasajes* en los proyectos narrativos de los escritores, gravitación que vuelve a hacerse sentir en la célebre respuesta de Cortázar a las recriminaciones que le formula Óscar Collazos,

publicada bajo el título “Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar”.

- La segunda cuestión apunta a rastrear las líneas de fuga o de ruptura con estos modelos de sujeto y de literatura que supone la escritura del joven Reinaldo Arenas. Me interesa en este punto establecer un diálogo entre las convenciones del testimonio guerrillero que quedan establecidas a partir de “Pasajes”, por un lado, y el cuento “Comienza el desfile”, reescrito casi al mismo tiempo como novela bajo el título de *El palacio de las blanquísimas mofetas*, por otro. “Comienza el desfile” ocupa, dentro del corpus areniano, un lugar destacado, no sólo porque es uno de los primeros que el cubano escribe –la fecha indicada al pie es 1965– sino también porque este relato “comienza”, dentro de ese corpus cuyo intertexto es siempre la historia cubana<sup>18</sup>, lo que luego será una reflexión sistemática acerca del significado de la revolución. Tanto en este cuento como en la novela mencionada, Arenas ofrece su propia versión acerca del nuevo sujeto que ahora protagoniza la historia, sujeto que difiere notablemente de aquel que queda consagrado en “Pasajes”, y ofrece también su propia versión acerca de la relación entre literatura y realidad. Mi lectura, entonces, pretende captar la singularidad de Reinaldo Arenas, a fin de recuperar, más allá del relato oficial acerca de la revolución y del modelo de sujeto que quedó institucionalizado por las autoridades político-culturales del régimen, estos otros modos de imaginar el fenómeno revolucionario.

---

<sup>18</sup> Véase Ottmar Ette “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto” 101.

### **“Pasajes de la guerra revolucionaria”: retratos del hombre nuevo**

En un conocido artículo de 1987 titulado “Anatomía del testimonio”, John Beverley emprendía la tarea de analizar las razones por las cuales en los países de América Latina se podía constatar, a partir de 1960, una “proliferación repentina” de este género. En parte esta propagación se explica por el hecho de que la forma testimonial ha revestido una “importancia tradicional en la cultura latinoamericana” (10). Desde muy temprano, afirma Beverley, en los países de esta región se produjeron una “serie de textos de carácter ‘documental’ difícilmente asimilables por normas literarias metropolitanas” (10) —el ejemplo aquí son las crónicas coloniales, los diarios de viaje, las memorias de campaña, la poesía popular narrativa, entre otros<sup>19</sup>—. Estos textos escritos desde los márgenes constituyen una parte fundamental del archivo intelectual latinoamericano puesto que se enfrentaron al canon europeo al cuestionar la institución literaria, la cultura del lenguaje escrito, la idea burguesa de autor, constituyendo un “reto y una alternativa a la figura del ‘gran escritor’” (13). Sin embargo, al mismo tiempo que esta tradición específica del continente debe ser sin duda tenida en mente a la hora de interpretar este retorno de lo testimonial, el autor hace hincapié en la “coincidencia de varios factores” propios del momento histórico

---

<sup>19</sup> La historia del testimonio en Latinoamérica y su significación política ha sido explorada a lo largo de una bibliografía realmente abundante. Mencionaré sólo algunos de los textos más importantes que han analizado este género y sus posibles potencialidades emancipatorias, entre ellos: John Beverley y Hugo Achugar (eds.), *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*; Ana María Amar Sánchez, “La ficción del testimonio”; Arturo Arias (Ed.), *The Rigoberta Menchú Controversy*; Georg M. Gugelberger y Michael Kearney, “Voices for the Voiceless: Testimonial Literature in Latin America”. Recientemente, Beatriz Sarlo ha publicado *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, en donde se presentan interesantes argumentos que cuestionan la idea de verdad ligada a un sujeto que habla en primera persona. Para una discusión acerca del testimonio en la literatura latinoamericana véase Elzbieta Sklodowska, *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría y poética*.

que está examinando (10). Beverley menciona la utilización del testimonio como modo de rescatar la voz del oprimido por parte de las ciencias sociales – especialmente la historia etnográfica<sup>20</sup>–, y como modo de promover la toma de conciencia por parte de los movimientos de liberación (en versión feminista, cristiana, pedagógica, etc.). Pero menciona también, como otro de estos factores determinantes, “la recepción, tanto política como literaria, de las *Memorias de la guerra revolucionaria cubana* del Che Guevara (con su manual correspondiente, *La guerra de guerrillas*) –recepción relacionada con el impacto de la Revolución Cubana en las Américas a partir de 1959” (10), y consecuentemente, con la propagación de la lucha por la emancipación en los pueblos del Tercer Mundo. Para Beverley, la aparición del texto guevariano (también conocido como “Pasajes de la guerra revolucionaria”) en el campo de las letras latinoamericanas implicó su inmediato reconocimiento como modelo que “proliferó” al dar lugar a la publicación de otros testimonios guerrilleros elaborados bajo la influencia del original<sup>21</sup>.

Pese a que posteriormente en las discusiones académicas acerca del testimonio latinoamericano se verificó una tendencia a enfocarse en los problemas – epistemológicos, de transcripción– acarreados por lo que Barnet llamó “novela-testimonio”<sup>22</sup>, es necesario señalar que en los primeros años de la década del sesenta

---

<sup>20</sup> Los ejemplos más obvios aquí son los ofrecidos por Oscar Lewis con *Los hijos de Sánchez*, publicada en inglés en 1961, y en español en 1965, y Miguel Barnet con su *Biografía de un cimarrón*, de 1966.

<sup>21</sup> Este, recordémoslo, consistía en una serie de artículos firmados por Ernesto Che Guevara y publicados entre 1959 y 1961 en *O’Cruceiro* de Brasil, y las revistas *Verde Olivo* y *Revolución* de Cuba, que en 1963 fueron compliados en forma de libro, bajo el título de *Pasajes de la guerra revolucionaria*.

<sup>22</sup> Al respecto, véase Miguel Barnet, “La novela-testimonio: socio-literatura”.

fue el texto del Che el que representaba el ideal más acabado dentro del género. Su publicación estuvo exenta de cuestionamientos, y ello tuvo que ver con que, a diferencia de los problemas que plantea la mediación letrada de una experiencia nativa en el caso de la “novela-testimonio”, las memorias del Che supieron establecer con sus lectores un pacto de lectura por el cual ellas aparecían como el resultado inmediato de una participación directa, personal, que era comunicada no sólo con el objetivo de *hacer saber para la historia* sino también de *hacer actuar para la revolución*. Como el mismo Beverley afirma en otro lugar, se trataba de una “literature of personal witness and involvement designed to make the cause of these [insurreccional] movements known to the outside world, to attract recruits, to reflect on successes or failures of the struggle, and so on” (“Margin at the Center” 14). Si “Pasajes” operó como una especie de texto modélico en el campo literario de esos años, se debió a que sus páginas, en las que escritura y acción política parecían fundirse, ofrecían una respuesta a la pregunta –actualizada con más urgencia que nunca por la revolución– por la relación entre la literatura y la realidad, al tiempo que construían narrativamente la identidad de un nuevo sujeto de la historia capaz de reunir las ideas con la vida, que en otras intervenciones del Che –como el célebre “El socialismo y el hombre en Cuba”<sup>23</sup>–, aparece definitivamente bajo el nombre de “hombre nuevo”.

---

<sup>23</sup> Se trata de una carta enviada desde África por el Che Guevara a Carlos Quijano, director del semanario uruguayo *Marcha*, en 1965. Allí se esboza de una manera programática los rasgos del Hombre Nuevo como sujeto en el que se verifica la unidad estrecha entre conciencia revolucionaria y estructura material, cuyos antecedentes suelen remontarse a la figura del “hombre natural” de José Martí en *Nuestra América*. Véase el “Prólogo” de José Aricó a la edición de escritos del Che por él preparada, y publicada como *El socialismo y el hombre nuevo*.



Esta consagración de “Pasajes” dentro de su tiempo presenta varias aristas que conviene examinar más detenidamente. En primer lugar, debemos decir que fue uno de los primeros textos en inaugurar lo que, siguiendo a González Echevarría en su artículo “Biografía de un cimarrón and the Novel Of the Cuban Revolution”, se constituyó luego en el tópico literario más recurrente en la producción escrita de la isla en los años inmediatamente posteriores al triunfo de la revolución cubana: el de la *conversión* al ideario revolucionario (250-52). Pero “Pasajes” no sólo logró organizar el vértigo de los acontecimientos que ocurrían en Cuba narrándolo a partir del topo religioso del nacimiento a una vida nueva, sino que además proporcionó una forma particular para captarlo: el relato en primera persona de quien ha sido no sólo testigo sino también protagonista de los hechos que se refieren. “Pasajes” narra el proceso espiritual y físico que constituye la experiencia de la conversión revolucionaria, y lo hace desde la perspectiva de aquel que puede dar crédito de esa experiencia tal como ocurrió en sí mismo. Pero al testimoniarla, el texto queda indisolublemente ligado al presente, puesto que es en la rememoración de aquellos procesos ocurridos en su cuerpo y en su espíritu que el sujeto de la enunciación testimonial termina de asumir, a través del acto mismo de la escritura, la nueva condición que ahora encarna<sup>24</sup>. De esta manera, si el triunfo revolucionario, como apunta González Echevarría, ponía a los escritores frente a la exigencia de escribir “not about a revolution yet to come, but about a revolution in the making; not about past history but about the present and about *presentness*” (252), el texto guevariano venía a cifrar la respuesta que ese

---

<sup>24</sup> Acerca del relato de conversión y los problemas vinculados a la escritura como acceso al propio ser verdadero, véase Patrick Riley, *Character and Conversion in Autobiography*; Alberto Moreiras, “Autografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)” y Jacques Derrida, “Firma, acontecimiento, contexto”.

momento histórico preciso exigía de la literatura: que esta se volviera parte misma de los procesos políticos de su tiempo antes que su mera narradora<sup>25</sup>. En este sentido, los rasgos formales del testimonio facilitan la producción de esa sincronía con el presente (la “*illusion of presentness*” de la que habla González Echevarría (256)) a la que aspiraba toda la producción simbólica de la época. Cercanía con el registro periodístico, predominio de la acción antes que de la descripción, lenguaje despojado y neutro, borramiento del sujeto que narra en beneficio del referente, son algunas de las características que permiten al texto testimonial proponerse *como si* fuera un documento que da acceso al hecho “real” o hecho en sí. Sin embargo, nota el crítico cubano, este género hace otra cosa que testimoniar el presente histórico: antes bien, lo instituye como efecto discursivo. Así, el testimonio que González Echevarría llama *épico* —uno de cuyos casos sería el testimonio guerrillero— merece este nombre “not only because it deals with war, but because it institutes war as the beginning of history. That is to say, war becomes the cataclysm that sets off a new present” (256). Puede decirse entonces que “Pasajes” ocupa un lugar fundacional no sólo por proveer un modelo narrativo, sino también por producir, a través de la escritura de los hechos históricos que se narran, el advenimiento mismo de un nuevo tiempo histórico —el *ahora* de la utopía revolucionaria realizada—. Se trataría de un tiempo que trae

---

<sup>25</sup> Dice Quintero Herencia acerca de esta demanda de *inmediatez*: “En la esfera pública cubana de los años sesenta, aspirar al grado más alto de efectividad política por parte de una propuesta letrada supuso, para algunos, demostrar la co-incidencia (espacial y moral) entre dicha propuesta y el proyecto nacional que recién comenzaba a administrar el Estado revolucionario. Coincidir en Cuba fue entonces literalmente ocupar el espacio de la Revolución, ‘*decir presente*’ [. . .]” (*Fulguración* 201). Y páginas más adelante agrega: “En este sentido, decir ‘presente’ en el espacio cubano de entonces fue también, para muchos, *re-presentar* constantemente ese *tiempo* y ese *espacio*” (293). Ciertos géneros parecieron ajustarse “naturalmente” a esta demanda de coincidencia: Quintero Herencia destaca la conversación, el reportaje, el testimonio y la correspondencia epistolar (202 y ss.).

consigo una ruptura radical, un corte absoluto con el pasado y la fundación de una nueva posibilidad de futuro. En palabras del propio Che:

*Ahora* estamos colocados en una posición en la que somos mucho más de simples factores de una nación; constituimos en este momento la esperanza de la América irredenta. Todos los ojos –los de los grandes opresores y los de los esperanzados– están fijos en nosotros. De nuestra actitud futura que presentemos, de nuestra capacidad para resolver los múltiples problemas, depende en gran medida el desarrollo de los movimientos populares en América, y cada paso que damos está vigilado por los ojos omnipresentes del gran acreedor y por los ojos optimistas de nuestros hermanos de América. (*Obra revolucionaria*, 275 subrayado mío)

“Pasajes” entonces no sólo instituye un nuevo *ahora*, sino que, como he apuntado ya, constituye también un nuevo sujeto, aquel que queda configurado tras la conversión que acontece en el transcurso de la experiencia de la guerra revolucionaria. En este sentido, los “pasajes” son más que una forma textual –entiéndase anotaciones *al paso*, circunstanciales, pero que quedan en la memoria por ser registro de los momentos más determinantes de la lucha guerrillera–. El “pasaje” es también un proceso de la subjetividad que puede describirse como el tránsito, el movimiento de un estado subjetivo a otro. Desde esta perspectiva, “pasaje” alude a la acción de pasar, de recorrer la distancia que media entre el lugar de partida y el de destino. Así, en el texto del Che, son varios los pasajes que ocurren: de médico a guerrillero, de “bisoño” a guerrillero veterano, de joven burgués a “revolucionario”. Es cierto que su escritura puede presentar por momentos zonas en que el narrador experimenta un sentido de des-ubicación o des-colocación entre el punto de salida y el de llegada. Pero esos momentos, si bien aludidos, son inmediatamente resueltos en su ambigüedad, de manera tal que los posibles sentidos que se abren con los

acontecimientos relatados queden encauzados dentro de una vertiginosa corriente que los arrastra hacia un fin ya conocido en el presente de la enunciación –el del triunfo del Ejército Rebelde y la revolución–. Y al decir “fin”, decimos también finalidad, objetivo, propósito, y este es el que se anuncia desde el primer renglón del “Prólogo”: “Desde hace tiempo, estábamos pensando en cómo hacer una historia de nuestra Revolución que englobara todos sus múltiples aspectos y facetas” (“Pasajes” 79). Así, las vacilaciones que momentáneamente padece el narrador de “Pasajes” son reacomodadas *en el texto* –es el final, ya conocido desde el principio, el que contrarresta los vaivenes que experimenta el narrador en su dimensión subjetiva, dándoles su sentido último– y *por el texto*, por los objetivos que persigue y las estrategias que se da para alcanzarlos, los cuales determinarán la inclusión de ciertos aspectos de la subjetividad como relevantes y la elisión de otros por no pertinentes.

Quiero revisar ahora con más detalle los rasgos del sujeto que queda construido en “Pasajes”. En su análisis de lo que llama “testimonio guerrillero” Juan Duchesne Winter realiza una interesante lectura de este texto del Che y señala que los episodios que lo conforman están estructurados alrededor del proceso de transformación física y moral del narrador en tanto protagonista de los hechos que narra. “En la narrativa del Che y en el testimonio guerrillero posterior, la trayectoria moral, ideológica y política del personaje y del colectivo es la armadura de la trama, su *cronotopo* organizador” (*Narraciones de testimonio* 107). Esta trayectoria puede entenderse como aprendizaje a lo largo del cual se templa no sólo la capacidad de resistencia de un cuerpo sometido a las duras condiciones del entrenamiento y la lucha, sino, sobre todo, de las virtudes morales del guerrillero. Ese aprendizaje se

ordena en lecciones “relacionados con 1) la actitud en el combate; 2) la conducta hacia los demás guerrilleros; 3) la resistencia física y psicológica; 4) el desafío de la naturaleza; y 5) las relaciones con los campesinos y otros habitantes de la zona” (111). De acuerdo con las leyes de la dialéctica, la conversión a los ideales de la revolución por parte del guerrillero –conversión que no sólo es espiritual, sino también física, en tanto implica un disciplinamiento del cuerpo– sería la contraparte necesaria de la transformación de la realidad objetiva, puesto que, como describiría luego el Che en “El socialismo y el hombre en Cuba”, no habrá revolución posible de las estructuras de la realidad hasta que no estén también dadas las condiciones morales del hombre nuevo (38).

### **Un modelo textual: el testimonio guerrillero**

Pero he dicho también que, en los años inmediatamente posteriores al triunfo rebelde, “Pasajes” –y luego el testimonio guerrillero– adquirió un estatuto de modelo dentro del campo literario. Sin duda esto tuvo que ver con el hecho de ser el primero en cumplir con las reglas de este género, reglas que él mismo enunciaba y género que pretendía fundar con su misma existencia –o mejor, como veremos seguidamente, de re-fundar–. Y esa regla enunciaba que la ética revolucionaria y la ética de la escritura eran inescindibles. “Pasajes” hace explícito el hecho de que la ascesis que supone la conversión al ideario revolucionario –esto es, las acciones que conscientemente se emprenden sobre el propio cuerpo y sobre los propios valores morales para ser un revolucionario–, debe tener su correspondencia a nivel del texto que la narra. Desde

su “Prólogo” mismo queda consignada esta necesidad de que el sujeto narrador y su práctica narrativa se vuelvan objeto de reflexión moral dentro del texto:

Muchos sobrevivientes quedan de esta acción y cada uno de ellos está invitado a dejar también constancia de sus recuerdos para incorporarlos y completar mejor la historia. Sólo pedimos que sea estrictamente veraz el narrador; que nunca, para aclarar una posición personal o magnificarla o para simular haber estado en algún lugar, diga algo incorrecto. Pedimos que, después de escribir algunas cuartillas en la forma en que cada uno lo pueda, según su educación y su disposición, se haga una autocrítica lo más seria posible para quitar de allí toda palabra que no se refiera a un hecho estrictamente cierto, o en cuya certeza no tenga el autor una plena confianza (79-80).

Es en este sentido que Duchesne Winter, siguiendo la distinción del ya clásico trabajo “¿Qué es y cómo se hace un testimonio?” de Margaret Randall describe al texto guevariano como un discurso que, al igual que su enunciador, se ha vuelto “para sí”, un discurso con plena conciencia de los procedimientos requeridos para que pueda emerger la verdad de los hechos objetivos (101).

Un último argumento para explicar el lugar canónico dentro de la producción literaria de los sesenta que “Pasajes de la guerra revolucionaria” logró ocupar tiene que ver con el hecho de que este texto fue inmediatamente inscripto dentro del corpus de la respetada “literatura de campaña” cubana. Así, por ejemplo, en los “Apuntes sobre revolución y literatura en Cuba” y en “Introducción al pensamiento del Che”, publicados ambos en 1967 por Roberto Fernández Retamar, Ernesto Guevara aparece compartiendo la autoridad ya no militar –cosa que hubiera sido obvia– sino específicamente literaria con héroes nacionales tales como Máximo Gómez, José Martí o Carlos Manuel de Céspedes, autoridad literaria que estos forjaron a través de la escritura de sus propios diarios. Así, si el texto del Che, al integrarse a este archivo

testimonial de larga tradición en la isla, quedó cubierto de la enorme legitimidad que éste gozaba, también es cierto que a su vez volvió a actualizarlo, esto es, posicionó nuevamente el testimonio épico en el centro de la escena cultural del presente, reactivándolo y produciendo, con este movimiento, un reordenamiento en el sistema de los géneros considerados “literarios”. En este sentido, basta comprobar el lugar privilegiado que el mismo Fernández Retamar le asigna al testimonio dentro de lo que él llama “literatura de la Revolución” (“Apuntes” 168-171) para entender por qué, en 1970, Casa de las Américas decide crear una categoría de premios específica para el género testimonial<sup>26</sup>.

Lo cierto es que “Pasajes”, “el primer testimonio guerrillero” de la época según Duchesne Winter, se convirtió en un importante modelo textual porque ofrecía una salida a las complejas alternativas que se abrían cada vez que se discutían los modos en que la literatura participaba de los procesos históricos, discusiones en las que la acción quedaba enfrentada a la palabra<sup>27</sup>. En esta encrucijada, “Pasajes de la guerra revolucionaria” era una de las pruebas más contundentes de que ese dilema podía encontrar un punto de resolución. En este texto palabra y acción quedaban indisolublemente ligados: era un testimonio de la conversión –física y moral– producida por la experiencia de la lucha revolucionaria; pero al dar fe de esa

---

<sup>26</sup> De hecho, la primera edición del premio *Casa de las Américas* a esta categoría avaló claramente al testimonio épico-guerrillero: *La guerrilla tupamara*, de María Esther Gilio, y *Girón en la memoria*, de Víctor Casaus, obtuvieron el primer premio y la primera mención respectivamente.

<sup>27</sup> A lo largo de la década del sesenta ese enfrentamiento entre palabra y acción se volverá cada vez más evidente en las discusiones de las autoridades culturales y en los discursos de los líderes revolucionarios. No podemos dejar de mencionar aquí las “Palabras a los intelectuales” pronunciadas por Fidel Castro en 1961, en donde se redefinen las nociones de autor, obra y trabajo artístico desde la perspectiva de un Estado cubano que traza ahora claramente los límites de lo que se considera “dentro” de la revolución.

transformación y de esa experiencia, un nuevo tiempo y un nuevo sujeto quedaban finalmente constituidos en tanto efecto de ese discurso que lo refería. “Pasajes” prescribía una ética de la escritura que debía ser observada por el escritor, que a su vez transponía a la literatura la ética del guerrillero. Por último, al valerse del prestigio de los relatos de las pasadas guerras por la independencia, “Pasajes” parecía continuar el gran texto de los relatos de campaña, del mismo modo que la lucha actual continuaba las luchas del pasado, y realizaba finalmente sus utopías.

Por todo esto, la autoridad de “Pasajes de la guerra revolucionaria” se hizo sentir no sólo entre aquellos guerrilleros que, siguiendo el camino del Che, escribieron sus propias memorias de combate<sup>28</sup>, sino que también —y éste es el punto en el que me interesa profundizar seguidamente— repercutió hondamente tanto sobre las intervenciones teóricas de los críticos literarios como en los proyectos narrativos de los escritores más comprometidos con el destino de la revolución. En ambos casos, las proposiciones acerca de las características tanto del nuevo sujeto surgido del proceso revolucionario como del tipo de escritura que podía narrarlo encontraron en las memorias guevarianas un punto de referencia seguro, y las apropiaciones y citas de sus páginas fueron frecuentes en los debates político-literarios.

Así, los “Pasajes” del Che fueron “pasando” a otros textos que, de manera más o menos directa, los mencionaban o aludían, dejando en evidencia su importancia como texto maestro: éste es el caso, por ejemplo, de los ensayos críticos de Roberto

---

<sup>28</sup> Entre los textos que “siguen la tradición inaugurada por los *Pasajes de la guerra revolucionaria*” en los que la lucha armada es narrada como testimonio autobiográfico, el crítico Abdeslam Azougarh menciona los siguientes: *Recuerdos del Moncada*, de Mario Lazo Pérez; *La batalla de El Jigüe*, de José Quevedo Pérez; *Bajando del Escambray*, de Enrique Rodríguez Loeches; *En el punto rojo de mi kolimador y Piloto de guerra*, de Álvaro Prendes, *Amanecer en Girón*, de Rafael del Pino (29).



Fernández Retamar y Mario Benedetti que analizaré seguidamente. En cuanto a la creación literaria, me detendré luego en la reescritura del testimonio del Che por parte de Julio Cortázar en su cuento “Reunión”, recurso del que se vale el escritor argentino para entregar su propia idea acerca de las relaciones entre realidad y literatura.

### **Lecturas de “Pasajes”: la crítica literaria**

La idea de intelectual comprometido que Jean Paul Sartre había forjado en *¿Qué es la literatura?* —entendiendo por *compromiso* la responsabilidad del escritor frente a las condiciones de su tiempo— fue fundamental en el llamado “giro anti-intelectual” (Gilman 204 y ss.) que, sobre todo a partir del Congreso Cultural de la Habana de 1968, afectó profundamente el campo literario latinoamericano. Puesto que, para el intelectual comprometido, el valor de la literatura no sólo se calculaba de acuerdo a criterios estético-formales, sino que dependía sobre todo de la capacidad de la obra en cuestión para producir efectos extraliterarios (de conocimiento, de concientización, de desmitificación<sup>29</sup>), en esa zona controvertida a la que todos los debates intelectuales de la época referían como la “realidad”.

---

<sup>29</sup> Otro motivo importante por el cual la también llamada “narrativa factual” adquirió tal centralidad en el campo de la literatura durante los años inmediatamente posteriores a 1959 tuvo que ver con el hecho de que esta pasó a ser considerada, como afirmaba Miguel Barnet, una vía de conocimiento que permitía contribuir al conocimiento de la realidad que los presupuestos epistemológicos de los saberes canónicos negaban (“La novela testimonio. Socio-literatura” 803 y ss.). Azougarh, en su estudio sobre la obra de Barnet, entiende las novelas testimoniales como textos que desmitificarían la historia oficial: “el testimonio es pues un corpus textual apegado a lo real [. . .] Esto es, la “otra” realidad: realidad que suele ser ignorada, silenciada, o, en el mejor de los casos, tergiversada por la historia oficial, con la cual mantiene una relación intertextual ya que pretende revisarla” (14-15). Una posición opuesta es la de Antonio Vera León, quien en un trabajo ya clásico ha examinado con detenimiento los efectos políticos de la apropiación letrada de la voz del

Y, en las polémicas acerca de las relaciones entre estas dos dimensiones, la supuesta consistencia con que ambas habían sido conciliadas por el Che en “Pasajes” hacía de este texto una prueba de que este trabajo de síntesis era posible. Pero, ¿en qué consistía esa síntesis? ¿Cómo había sido lograda?

En su ensayo “Apuntes sobre revolución y literatura en Cuba”, Roberto Fernández Retamar afirmaba que la integración excepcional entre literatura y realidad que lograban las crónicas de “Pasajes” tenía que ver con “su despreocupación de toda moda literaria, y su apego escueto, y por lo mismo conmovedor, al hecho real” (169). Es porque su producción literaria venía *después* de la praxis revolucionaria que la obra guevariana lograba expresar de manera acabada una de las premisas centrales que Retamar intentaba demostrar cuando postulaba la existencia de una literatura revolucionaria en desarrollo: la del carácter “ancilar” de la literatura con respecto a la historia.

[...] la praxis revolucionaria, tal como nuestra Revolución lo ha hecho ver, va por delante. El testimonio, la teorización, con más razón aún la elaboración de la ficción literaria, tienen que venir después. ¿Cómo podría ser de otra manera? Es eso, precisamente, lo que estamos contemplando, lo que estamos empezando a contemplar (pues la Revolución no ha hecho sino comenzar). Dos años y meses de lucha en la Sierra, algo más de lucha en las ciudades, y unos cuantos años de Revolución en el poder: ése es, para Cuba, el tiempo histórico y por tanto el magma sobre el cual testimoniar, teorizar o elaborar literariamente la expresión de la literatura de la nueva revolución (164).

---

“otro” subalterno, bajo el aparente gesto de ser “su pasivo y fiel escriba” según las convenciones del registro testimonial (181-199).

Un “nuevo realismo” (“Antipoesía” 158) era el signo de la literatura hispanoamericana en el presente revolucionario, y ese signo se inscribía ejemplarmente en los testimonios del Che<sup>30</sup>.

No obstante, para autores como Mario Benedetti, este deseable “apego al hecho real”, no significaba, bajo ningún concepto, promocionar la adopción de una estética semejante a la del realismo socialista. Para el uruguayo, quienes apresuradamente hacían la ecuación realismo = realismo socialista, elaboraban maliciosamente una falsa equivalencia que impedía pensar en las posibilidades de un realismo nuevo, revolucionario. En una nota de respaldo a Cuba frente al caso Padilla titulada “Las prioridades del escritor”<sup>31</sup>, Mario Benedetti elaboraba este argumento:

Con el cómodo pretexto de que están (¿quién no?) contra el realismo socialista, arremeten contra la realidad y contra el socialismo. Pero eso sólo muestra una increíble falta de imaginación (más grave cuando se trata de creadores de arte), ya que aparentemente no conciben que haya, para un escritor, otra manera de inscribirse artísticamente en la revolución. En última instancia, lo que el realismo socialista tuvo de malo fue que no era realista ni socialista, ya que proponía un mundo

---

<sup>30</sup> De hecho, Roberto Fernández Retamar desempeñó un papel principal en la primera edición de los “Pasajes”, a cargo de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. En un homenaje a Nicolás Guillén, recuerda: “Desde febrero de 1961, el Che Guevara había estado publicando en Verde Olivo, la revista del Ejército, crónicas que por lo general llamaba Pasajes de nuestra guerra revolucionaria. A mediados de 1962, Nicolás y yo lo visitamos, en el Ministerio de Industrias, con el fin de obtener su autorización para recoger dichas crónicas en un libro que editaría la Unión. El Che, muy cordial, estuvo de acuerdo, y dio su título definitivo al libro: Pasajes de la guerra revolucionaria”. Es interesante notar, en esta anécdota, el afán de Guillén y Retamar por enlistar al Che en la fila de los escritores: “[. . .] en un momento de la conversación, Nicolás sacó un modelo de solicitud de ingreso en la Unión, y se lo dio, pidiéndole que lo llenara, al Che, quien rehusó hacerlo, aduciendo que no se consideraba escritor. Yo tercié en el asunto, explicándole que de seguro Nicolás no pensaba en los versos del Comandante, que al parecer tampoco él apreciaba mucho, sino en los textos como los que nos habían llevado allí, y donde él se revelaba un evidente escritor, si bien no un escritor al uso. Pero tampoco mi argumento lo hizo variar de criterio” (Fernández Retamar, “Sobre lo que ha sido Nicolás Guillén en mi vida” 505).

<sup>31</sup> Publicada por primera vez en *Cuadernos de Marcha* 49 (1971). Aquí citamos la versión reproducida en Mario Benedetti, *El escritor latinoamericano y la revolución posible*.

esquemático, maniqueo, cuando la realidad es mucho más compleja, más rica, más nutricia, que aquella instantánea en blanco y negro; y, por otra parte, el socialismo es una concepción profundamente humana, que poco o nada tiene que ver con aquel juego de marionetas. Pero eso no significa que no haya, fuera del llamado *realismo socialista*, una y mil formas de tratar artísticamente el contexto social (74).

Sin embargo, aún cuando para Benedetti “inscribirse artísticamente en la revolución” no implicaba reducir toscamente la literatura a esquemas y maniqueísmos, sí implicaba, en cambio, asumir que la prioridad era el proceso revolucionario en ciernes, porque la realidad estaba *antes*. Y este *antes* no tenía tanto que ver con la sucesión histórica de los acontecimientos –como podía deducirse de la intervención de Retamar–, sino con las prioridades morales, con las opciones éticas. Si bien Benedetti reconoce el valor de lo que llama “una literatura más calma, en el rumbo de nuestro propio gusto, y capaz de satisfacer, a lo mejor, el gusto de las generaciones que vendrán” (76), la prioridad de su momento está dada por las urgencias de la lucha: “No postulo que el escritor se coloque una mordaza en relación con los temas y los rubros no urgentes, sino que haga *algo* en la zona de la urgencia, simplemente eso” (76). El escritor, por lo tanto, será un revolucionario cuando pueda finalmente asumir plenamente el compromiso moral con la transformación de la realidad. Y aquí Benedetti se inspira en “Alegría del Pío”, el episodio de “Pasajes” en el que el Che revive el momento en que, para escapar de las tropas de Batista, debe elegir entre su mochila de médico o su caja de balas:

En esa coyuntura, el Che, médico y revolucionario, rápidamente se decidió por este último carácter; sin embargo, no dejó de ser médico. Y en toda la etapa insurreccional, y muchos años después, en la sacrificada campaña de Bolivia, además de revolucionario siguió siendo médico y actuando como tal cuando era necesario. Pero su

prioridad estuvo decidida desde el 5 de diciembre de 1956, en el combate de Alegría de Pío.

Es un caso ejemplar, y por lo tanto, extremo. No estoy proponiendo que el escritor deje el bolígrafo por la metralleta, aunque a veces se haya dado, y pueda darse, el caso. La prioridad se refiere aquí a actitudes, a perspectivas, a puntos de vista, pero también a riesgos. Salvadas las distancias, cada escritor tiene seguramente en su itinerario (pasado o futuro) una modesta Alegría de Pío, un instante en que debió decidirse frente a un hecho concreto, una alternativa ante la cual debió determinar su escala de prioridades. Los escritores (¿revolucionarios?) de París y Barcelona, en esa disyuntiva, parecen haberse decidido por la literatura (72).

Así, si “Pasajes” es citado aquí como ejemplo de literatura revolucionaria lo es no sólo porque documenta los avatares de la lucha insurreccional, sino, sobre todo, porque muestra las alternativas de una lucha interna, moral, de su autor, y su resolución en beneficio de los valores superiores puestos en juego en ese momento histórico determinado. Esto es, porque está escrita desde la actitud, la perspectiva, el punto de vista y el riesgo de quien ha comprendido con claridad cuáles son los prioridades éticas que acucian en una situación real de injusticia y opresión, y que, en función de este entendimiento, decide escoger un camino que lo libera de una anterior historia personal en la cual esas condiciones enajenantes permanecían incuestionadas<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> No obstante, si bien es cierto que en Alegría de Pío el Che se decide por su caja de balas y no por la mochila de médico, también lo es que en su trayectoria biográfica la misión de curar se vuelva, ella misma, revolucionaria. “El socialismo y el hombre en Cuba”, publicado en 1965, es un buen ejemplo de los usos de la metáfora de la “sociedad corrupta” y el “cadáver maloliente” del arte capitalista cuya pestilencia es necesario extirpar de la nueva cultura socialista. Asimismo, en su alocución de 1960 en el Ministerio de Salud Pública de La Habana conocida como “El médico revolucionario”, el Che, tras repasar su propia biografía, postula la integración del médico al movimiento revolucionario como “la más grande obra de medicina social que se ha hecho en Cuba”. Véase su reproducción bajo el título “Debemos aprender a eliminar viejos conceptos” en Ernesto Che Guevara, *El socialismo y el hombre nuevo*.

Como puede inferirse de los argumentos con los que críticos como Retamar y Benedetti intervenían en el debate acerca del lugar de la literatura en la revolución, “Pasajes de la guerra revolucionaria” era leído en tanto texto modelo no sólo porque al tener en su origen la experiencia (Fernández Retamar) o las urgencias que plantean las condiciones sociales e históricas (Benedetti), realizaba una síntesis significativa entre literatura y realidad, sino además porque, en tanto texto literario, realizaba dialécticamente el movimiento inverso y *volvía* al mundo de la realidad al plantearle al escritor no sólo un modelo de escritura sino su propia oportunidad de convertirse, por medio de la práctica literaria, en un nuevo hombre. De esta manera, el texto cifraba al mismo tiempo un modo de concebir la relación entre literatura y realidad, y un modo de concebir la relación entre escritura y subjetividad.

### **Reescrituras de “Pasajes”: “Reunión”**

Pero aún cuando su carácter canónico estuviera fuera de discusión, no todas las lecturas de “Pasajes” resultaban en una afirmación de la primacía –moral, lógica– de la realidad empírica por sobre la creación literaria. En este punto resulta de mención obligada la polémica entre Julio Cortázar y Oscar Collazos en torno a la manera de entender las relaciones entre estas dos dimensiones, polémica en la que los episodios de Guevara constituyeron una pieza central en la fundamentación de los argumentos del autor de *Rayuela*. Pese a que esos argumentos disentían radicalmente de los de Collazos, el recurso a “Pasajes” por parte de Cortázar no dejaba de ser una

muestra del reconocimiento, compartido por ambos interlocutores, de la autoridad político-literaria que había ganado ese texto en el campo intelectual.

Dicha polémica tiene su origen en el artículo “La encrucijada del lenguaje”, que Collazos publica en *Marcha* en 1969. Allí el colombiano criticaba el “experimentalismo” de Cortázar en *62 Modelo para armar*, alegando que el valor de la literatura en la revolución depende tanto de la “relación marital” entre escritura y experiencia, como de las posibilidades de que el lector reconozca su propia realidad histórica en el producto literario. Esta recriminación provocó la inmediata reacción de Cortázar, quien publicó a su vez una respuesta cuyo título mismo –“Literatura en la revolución o revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar” – lanzaba un desafío a los lugares comunes de los proyectos literarios emprendidos por los escritores comprometidos. En esa larga carta abierta, Cortázar finalizaba proclamando una consigna que se volvería célebre: “uno de los más agudos problemas latinoamericanos es que estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, *los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución*” (“Literatura en la revolución” 77). Porque el compromiso del escritor revolucionario se defiende, decía, “con las armas que nos son propias” (77), esto es, con la exploración de las formas, con el desafío a los modos ingenuos de entender lo real, con el intento de abrir “otras capas y otras facetas de la realidad que jamás descubriríamos en lo cotidiano” (66).

En última instancia, para Cortázar “esta cuestión del ‘grado de realidad’ *debería ser mirada sobre todo desde un punto de vista de responsabilidad moral, porque ahí reside quizá la solución del equívoco*” (56). Es la ética del escritor para con su

escritura misma la que dará sentido finalmente a sus “alejamientos de lo cotidiano o lo circundante” (57), a sus intentos de adentrarse en lo que denomina aquella “terra incognita” donde se revelan experiencias no inmediatamente traducibles al lenguaje de la “referencia concreta” (55-56). Sin embargo, a diferencia de Benedetti, para Cortázar esa ética del escritor no consiste en reconocer y priorizar las urgencias que plantea el momento histórico. A diferencia de Retamar, tampoco consiste en cumplir con la tarea fundamental de “transformar este magma de *hechos* en asuntos *literarios*, lo que supone un *proceso*, un *trabajo* específico” (“Apuntes” 171). Para Cortázar, la literatura debía plantearse sus propias formas de revolución, lo cual implicaba emprender una indagación de lo real más allá de “los hechos históricos”, aceptando que para muchos escritores esta tarea es, en sí misma, una tarea igualmente urgente. La consigna “la revolución en la literatura”, concluía el autor de *Rayuela*, debía reemplazar a aquella otra que exigía una “literatura en la revolución”, pues la primera fórmula reconocía una cierta autonomía de lo literario que, aunque no exenta de tensiones y concesiones coyunturales, Cortázar procuró defender a lo largo de toda su vida<sup>33</sup>. En esta perspectiva, era el compromiso ético del escritor en su búsqueda de expansión de lo narrable más allá de la experiencia inmediata, como de nuevas formas de expresión de esa experiencia, lo que avalaría finalmente su proyecto literario. La literatura revolucionaria, al igual que la gesta de los guerrilleros de la Sierra Maestra, era también “una especie de apuesta a lo imposible” (73), a lo que estaba por fuera del orden del mundo construido desde el sentido común.

---

<sup>33</sup> Al respecto, resultan iluminadoras sus proposiciones en “Algunos aspectos del cuento”.



Y aquí, sintomáticamente, Cortázar ponía como ejemplo privilegiado de esa batalla por la innovación en las formas y en el contenido a “Reunión”, cuento en el que, al reescribir ciertos fragmentos de los “Pasajes de la guerra revolucionaria” como ficción, el autor de *Todos los fuegos el fuego* exploraba audazmente los modos posibles de superar “la escisión entre ser político y ser literario”, entre acción y palabra. Para Cortázar, no era otro que el propio Che Guevara quien habilitaba esa pretensión de franquear la brecha entre acontecimiento y relato. Después de todo, según daba a entender en su larga respuesta a Collazos, el autor de los *Pasajes* había mostrado ya la posibilidad de convergencia de ambas instancias en un mismo acto que, si bien implicaba la imaginación, quedaba inserto en la realidad en virtud del indudable compromiso con la lucha revolucionaria de su ejecutante:

En un autor o lector *responsables*, esta búsqueda de una realidad multiforme no puede ser tachada de escapismo; sería tan necio como reprocharle al Che que en un momento crucial, frente al enemigo, se acordara de un pasaje de Jack London, es decir, de una pura invención que ni siquiera correspondía al contexto latinoamericano, en vez de evocar, por ejemplo, una frase de José Martí (67).

Entonces, si escritores como Retamar o Benedetti, inferían de los “Pasajes” del Che una concepción de literatura según la cual esta debía seguir al hecho revolucionario –y aquí “seguir” podía implicar tanto temporalidad lógica como prioridad moral–, en Cortázar la lectura de este mismo texto permitía forjar una idea de la revolución como un acontecimiento que implicaba el reconocimiento de las condiciones de la realidad objetiva para llevar a cabo su transformación, pero que

implicaba también la pura “invención”<sup>34</sup> (55). La revolución se trataba de una transformación simultánea de las estructuras sociales pero también de la superación de las estructuras que restringían lo narrable a los límites que imponían un conjunto de reglas convencionales: de una transformación de la vida del escritor, pero también de su obra. “Reunión”, cuento publicado por primera vez en 1965 en la revista *El escarabajo de oro*, fue un experimento audaz en el que Cortázar intentó reunir, en comunión íntima, ambas instancias. Pero no desde la fidelidad a los hechos que garantizaba supuestamente el testimonio de una conversión, sino desde la ficción. Desde su mismo epígrafe<sup>35</sup> el cuento pretendía lanzar una pregunta: ¿qué clase de

---

<sup>34</sup> Acerca del tema de la invención en la obra de Julio Cortázar, véase Santiago Colás, “Living Invention, or the Way of Julio Cortázar”.

<sup>35</sup> El epígrafe cita un fragmento de un texto del Che –luego incorporado en “Pasajes de la guerra revolucionaria”– en el que este transcribe sus pensamientos tras caer herido de bala. En la cita se lee: “Recordé un viejo cuento de Jack London, donde el protagonista, apoyado en un tronco de árbol, se dispone a acabar con dignidad su vida” (Julio Cortázar, “Reunión” 67). Este breve párrafo dentro de las memorias guevarianas ha merecido la atención de la crítica en numerosas ocasiones, dado que este cifra toda una teoría acerca de la relación texto/vida, literatura/acción política, o, dicho de otro modo, acerca de esa experiencia transformadora (o tal vez debamos decir: acerca de la transformación de nuestro modo de experimentar) que constituye el acto de leer. Recientemente Ricardo Piglia ha vuelto a reflexionar sobre el significado de este pasaje en el ensayo “Ernesto Guevara, rastros de lectura”. Dice: “Guevara encuentra en el personaje de London el modelo de cómo se debe morir. Se trata de un momento de gran condensación. No estamos lejos de don Quijote, que busca en las ficciones que ha leído el modelo de la vida que quiere vivir. De hecho, Guevara cita a Cervantes en la carta de despedida a sus padres: “Otra vez siento bajo mis talones el costillar de Rocinante, vuelvo al camino con mi adarga al brazo”. No se trataría aquí sólo del qui jotismo en el sentido clásico, el idealista que enfrenta lo real, sino del qui jotismo como un modo de ligar la lectura y la vida. La vida se completa con un sentido que se toma de lo que se ha leído en una ficción”. Y es así que finalmente el Che “[m]urió con dignidad, como el personaje del cuento de London. O, mejor, murió con dignidad, como un personaje de una novela de educación perdido en la historia” (*El último lector* 138).

Juan Carlos Quintero Herencia ofrece, por su parte, una interesante interpretación que liga los usos de la literatura por parte del Che con las escenificaciones didácticas propias de los ejercicios espirituales cristianos conducentes a la construcción de una subjetividad sacrificial. Así, entiende ese momento en que el Che se ve a sí mismo caer en combate y se apresta a “arreglar” u ordenar el cuadro de su muerte según un modelo previo que le ofrece la literatura, para luego proceder a contemplarlo/se, como un ejercicio de

“acontecimiento” es, por parte de aquel que testimonia, la experimentación de los hechos reales como si fueran ficción? O tal vez debería decirse: “la experimentación de los hechos narrados en la ficción como si fueran reales”. Cortázar se proponía “revolucionar la literatura” explotando al máximo ese instante del texto original en que parece borrarse la línea divisoria entre realidad/ficción, y al hacerlo interpretaba a su manera la principal regla del testimonio que el propio autor de “Pasajes” enunciaba en su “Prólogo”: la que obliga a poner la palabra al servicio de los acontecimientos.

Sin embargo, ¿cómo interpretar esta ruptura cortazariana? ¿Era esta ficcionalización una forma de reconocimiento hacia la gesta de los rebeldes que documenta el texto del Che, con respecto al cual el texto de Cortázar se presentaba como homenaje? ¿O bien había algo más en este recurso a la literatura?

En su artículo “Revolución y alegoría en ‘Reunión’ de Julio Cortázar”, el crítico Aníbal González afirma que, al inspirarse en el ejemplo del propio Che, lo que el autor pretendía hacer era postular a la literatura como lugar en que la verdad de la historia se manifestaba de manera alegórica. Para González, el objetivo de Cortázar era el de mostrar que, si al ser herido en su bautismo de fuego el Che se “lee” a sí mismo como el personaje moribundo de Jack London, se debe a que éste le anunciaba ya la peculiaridades de *su* propia muerte: muerte simbólica, puesto que ese instante en que es alcanzado por la bala del enemigo es el fin de su vida en tanto civil y en tanto médico que lucra privadamente con su profesión. Pero también –agrego– el fin de su

---

escenificación inherente a la formación ética del revolucionario que hunde sus raíces en la ascesis jesuítica. En sus palabras, como “una especie de ‘composición viendo el lugar’ (en el sentido de San Ignacio de Loyola) en la que el guerrillero debe producirse representaciones de la batalla, del pueblo y hasta de sí mismo” (*Fulguración del espacio* 421-22).

vida en tanto lector, puesto que aquel texto ahora ha dejado de ser texto leído pasivamente para ser *actuado*. Pero estas muertes que acaban con un Che perteneciente al pasado, marcan también el momento de su nacimiento en tanto guerrillero en el presente. En este sentido, debemos señalar que el episodio que Cortázar selecciona tanto para el epígrafe de “Reunión” como para fundamentar su respuesta a Oscar Collazos termina de entenderse cuando lo devolvemos a su lugar original dentro de los “Pasajes”, en donde concluye una anécdota que Guevara ha narrado inmediatamente antes. Acosado por la persecución del ejército de Batista, ha debido hacer la opción entre “la mochila llena de medicamentos y una caja de balas”: “Quizás esa fue la primera vez que tuve planteado prácticamente ante mí el dilema de mi dedicación a la medicina o a mi deber de soldado revolucionario” (“Pasajes” 83), confiesa el Che, y se decide por la caja de balas. Acto seguido cae herido, y al buscar para sí “la mejor manera de morir” (84) encuentra en la dignidad del heroico personaje de London el signo que, en el pasado, le permite ahora *vivir* su situación presente. Es entonces, dice González, cuando la literatura “cruza la barrera que la separa de la historia, para encarnarse como historia, para ‘hacerse historia’” (104). El fin hacia el que se encamina el proceso histórico que inaugura la revolución vuelve legible hacia atrás aquel cuento de la infancia, encontrando en éste las claves de interpretación (en el doble sentido de comprensión y representación dramática de un papel) del momento actual.

De la misma manera –sostiene González–, al poner también él en práctica este procedimiento de lectura al que el Che somete los textos, Cortázar lee en sus “Pasajes” “un paralelo alegórico de su propia situación”. Y de esa lectura, lo que se

produce como resultado *en* la historia, es “el encuentro final del escritor latinoamericano con su destino político” (González 106), su muerte como intelectual burgués y su propia conversión como intelectual comprometido que elige seguir “con las armas que nos son propias” el camino que le ofrece la revolución –tal como, de hecho, el propio Cortázar cree estar ya haciéndolo con la escritura de este relato–.

Para González, entonces, este texto experimental de Cortázar postularía una idea de la literatura como una suerte de espacio de manifestación de la verdad trascendente de la historia, a la que los hombres se convertirán cuando estén dadas las condiciones para que esa verdad sea descifrable. La literatura conoce antes que los actores el devenir de la (su) historia, pero es en la historia donde su sentido pleno se vuelve explícito. Así, el texto deberá aguardar a que llegue aquel momento del tiempo en el que por fin será iluminada la opacidad de su contenido, y ese momento es el de la revolución. Dice González al respecto:

Cortázar, sin embargo, busca que su texto funcione en un plano en el cual la mentira de la ficción conduzca a la verdad de la historia. Ese plano no puede ser otro que el de la alegoría, la representación artística, ficcional, de verdades trascendentes. [...] Cortázar usa el tropo de la alegoría como un puente retórico entre la ficción y la historia. [...] La historia no es, para Cortázar, los textos en los cuales ésta aparece narrada, sino una verdad hipostática que debe ser buscada más allá de los textos o a pesar de ellos. Sin embargo, esa verdad es capaz de encarnarse, por así decirlo, como texto, en un momento privilegiado del tiempo. De hecho, de acuerdo con la concepción básicamente hegeliana y milenarista de la historia que se observa en este cuento de Cortázar, sólo habría un momento en el fluir de los eventos cuando la encarnación de la historia como texto sería posible: al final de los tiempos. Sólo cuando la historia ha concluido puede ésta unirse a la escritura en un vínculo indisoluble (103-4).

La literatura, entonces, habla en un lenguaje que sólo se vuelve inteligible a través de los hechos. Es el devenir de la historia el que “abre” el contenido secreto del

texto, alojándolo, por fin, en el presente, permitiendo entender plenamente el mensaje que había sido ya anunciado: la historia, así, realiza a la literatura, y un personaje literario es el que logra operar, en la realidad, la profunda transformación de sí que ocurre en el Che tras el combate de Alegría de Pío.

Desde la perspectiva del psicoanálisis, Diana Sorensen ofrece otra lectura de “Reunión” que, aunque arriba a conclusiones diferentes, coincide con González en afirmar que el cuento de Cortázar reserva a la literatura un papel fundamental en la historia. Reinscribiendo nuevamente el cuento dentro de ese contexto de agudización de las tensiones entre arte y experiencia, historia y ficción, realismo y escapismo, Sorensen sostiene igualmente que Cortázar postula aquí que la función de la literatura dentro de los procesos políticos no puede ser meramente la de documentar aquello a lo que, en su respuesta a Collazos, el propio autor aludía irónicamente como “la famosa ‘referencia concreta’” (“Literatura en la revolución” 55). Esto, por otro lado, ya lo habría hecho el Che en sus “Pasajes”. Más bien, dice Sorensen, Cortázar estaría sugiriendo que la función de la literatura es la de “completar” las zonas de la realidad que esos documentos no pueden testimoniar. De acuerdo con esta hipótesis

“‘Reunión’ [...] is a tribute to Che that –ironically enough– suggests that there was a lot left unsaid in Che’s own writing” (*Turbulent Decade* 44). El texto de Cortázar se construye, justamente, sobre aquello acerca de lo cual el texto del Che no habla. Si, como apuntó Retamar, hay en el testimonio del Che un “apego escueto [...] al hecho real”, que desde el punto de vista de la técnica narrativa exige un despojamiento que sería el signo distintivo de “esa admirable prosa suya, seca y coloquial” (“Apuntes” 169), la reescritura que ofrece Cortázar, dice Sorensen, recupera precisamente la

dimensión subjetiva del narrador, apuntando así a producir “the expansion of the emotional register, as if the license of fiction allowed for a peek at the inner feelings of the hero, at the frustrations and the joys mostly silenced in the laconic, stoic “we” of Che’s narrative voice” (*Turbulent Decade* 42). Con este gesto, Cortázar estaría ofreciendo un tributo al Che, pero al mismo tiempo estaría proponiendo la suplementariedad de su propio texto con respecto al original, “as if Che’s [text] were not enough” (44). Entonces, si para Aníbal González el cuento de Cortázar afirma que la literatura es el espacio donde el sentido de un proceso histórico autoconsciente de su propio fin se anuncia bajo una forma textual, sentido que podrá recién entenderse cuando se manifieste como un acontecimiento, para Diana Sorensen, en cambio, “Reunión” dice que la historia no se basta a sí misma para relatar la verdad de los hechos: ella le debe a la literatura el des-cubrimiento de su sentido inconsciente, que sólo puede conocerse como efecto de un trabajo de interpretación. El cuento de Cortázar, concluye Sorensen, trabaja con ese no-dicho en los “Pasajes” que, pese a ser silenciado, tiñe de angustia todos los momentos de la gesta revolucionaria: el miedo a perder a Fidel, el dilema de la sustitución del líder. Esta angustia sólo puede encontrar su forma más acabada, más “fácilmente interpretable” – “Profesionalmente hablando, una alucinación del duerme vela y de la fiebre, fácilmente interpretable”, dirá el Che-personaje de “Reunión” (71) –, al ser presentada como ficción. O, más bien, como ficción dentro de la ficción, pues se trata de la experiencia onírica del protagonista del cuento: en ese sueño el Che y otros tres de los hombres de confianza de Luis (Fidel) se niegan a aceptar su cara, que éste se quita para ofrecérselas, como si fuera una máscara:

Pero si realmente habían matado a Luis durante el desembarco, ¿quién subiría ahora a la Sierra con su cara? Todos trataríamos de subir pero nadie con la cara de Luis, nadie que pudiera o quisiera asumir la cara de Luis. “Los diádocos”, pensé ya entredormido. “Pero todo se fue al diablo con los diádocos, es sabido” (71).

El sueño es interpretado “fácilmente” por el protagonista como repetición de un acontecimiento histórico con el que se traza un paralelismo: el imposible reemplazo de Alejandro Magno por sus generales (los diádocos), debido al carácter único, irrepetible y excepcional de ambos líderes militares. De la misma manera, la comparación de Luis con la imagen de un Pantocrátor, traslada ahora las metáforas hacia el registro de las interpretaciones cristológicas, motivando asociaciones con lo divino, lo mesiánico, con la moral sin tachas imposible de emular<sup>36</sup>. Llegado a este punto, para Sorensen el texto termina diciendo más de lo que se atreve a decir: si por un lado permite expresar el miedo de los hombres de Luis ante la idea de un reemplazo percibido como imposible, por el otro también permite expresar el deseo de sustitución, esa otra cara de la devoción por el líder que los lleva a desear la anulación de su propia persona poseyendo la de su comandante, encarnándola:

Tendríamos que ser como Luis, no ya seguirlo sino ser como él, dejar atrás inapelablemente el odio y la venganza, mirar al enemigo como lo mira Luis, con una implacable magnanimidad que tantas veces ha suscitado en mi memoria (pero esto, ¿cómo decírselo a nadie?) una imagen de pantocrátor, un juez que empieza por ser el acusado y el testigo y que no juzga, que simplemente separa las tierras de las aguas para que al fin, alguna vez, nazca una patria de hombres en un amanecer tembloroso, a orillas de un tiempo más limpio (“Reunión” 75-76).

---

<sup>36</sup> Sobre la imagen del Pantocrátor, véanse los comentarios de Esther Mocega-González en “El nuevo hombre de Julio Cortázar: ‘Una imagen de Pantocrátor’”.



Para Sorensen, entonces, la “literatura revolucionaria” que Cortázar se propone poner en práctica en este cuento se presenta como suplemento necesario del testimonio histórico, en tanto es el lugar en donde puede ponerse de manifiesto aquello que en los hechos es vivido de modo inconsciente: el terror a la pérdida de esa figura cuasi-divina con la cual el narrador aspira a la “reunión”, a fundirse, a “ser”; pero también –y para Sorensen éste sería ahora el inconsciente del texto cortazariano– el deseo de sustitución. Y tan ambiciosa misión para la literatura supondría también una alta idea acerca de la misión del escritor: la ambigüedad de las imágenes en torno a Luis –significando tanto el rechazo al reemplazo como el deseo de encarnación del líder– “enmascaran” la ambigüedad de la relación entre el guerrillero y el hombre de letras. Pues si Cortázar usa la voz del Che para aumentar el poder expresivo de su testimonio de combate –testimonio a cuyo autor el cuento aspira a rendir tributo– también es cierto que, al mismo tiempo, se suplementa al original a través de la ficción literaria, afirmándose así “the authority of the intellectual as the one who can complete the unfinished job” (*Turbulent Decade* 49).

Así, para Cortázar “Pasajes” no era sólo el modelo de una nueva práctica narrativa que al escritor revolucionario servía de punto de referencia para la creación de su proyecto literario. Para Cortázar el escritor debía *pasar* por su propio *pasaje* a través de su escritura, debía transitar la experiencia de la lucha insurreccional contra las estructuras dadas pero desde las “armas propias” del lenguaje, a la manera de un “Che Guevara de la literatura”. Sólo así la literatura se volvería revolucionaria y el

escritor contribuiría a la construcción de un hombre nuevo<sup>37</sup>, aquel en el que se encuentran realizados “los más altos valores de cada individuo” (“Literatura en la revolución” 64).

“Reunión”, cuento que imprime un giro hacia el compromiso político en la obra de Cortázar<sup>38</sup>, marca también el comienzo de las reacciones críticas a sus modos de entender ese compromiso por parte de ciertos intelectuales de izquierda<sup>39</sup>. Pero pese a estas fricciones que origina la posición cortazariana frente a posicionamientos más “duros” de algunos de sus colegas intelectuales, hay un dato que merece ser destacado: la función de la literatura en la revolución era una pregunta que podía suscitar respuestas diversas —abarcando un espectro que iba desde la subordinación de lo literario a lo político, hasta el reconocimiento de una autonomía relativa de lo literario para traducir a sus propias formas el impulso innovador de la revolución—, pero nunca la invalidación de la pregunta misma. Pues la idea de que, para lograr la tan ansiada emancipación, las letras debían acompañar los pasos de la vanguardia política de un modo que debía *aún* esclarecerse en los debates, o al menos la idea de que ambas coexistían y se determinaban dialécticamente, formaba parte del sentido común de la época y se sintetizaba en la proliferación de fórmulas de implicancia doble tales como “el arma del arte o el arte de las armas”, “la acción de las formas o

---

<sup>37</sup> Sobre este punto, la referencia obligada es el texto de Graciela Maturo, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*.

<sup>38</sup> Giro que se profundizaría con relatos tales como “Segunda vez”, “Apocalipsis de Solentiname”, “Alguien que anda por ahí” (*Alguien que anda por ahí*), “Recortes de prensa”, “Graffiti” (*Queremos tanto a Glenda*), “Satarsa”, “La escuela de noche”, “Pesadillas” (*Deshoras*) y la novela *Libro de Manuel*.

<sup>39</sup> Para un estudio pormenorizado de esas reacciones críticas véase Mario Goloboff, *Julio Cortázar. La biografía*.

las formas de la acción”, “los revolucionarios de la literatura o los literatos de la revolución”<sup>40</sup>.

### **“Comienza el desfile”: subversión del testimonio guerrillero**

Pocos meses después de la publicación de “Pasajes”, bajo los efectos de su auspiciosa recepción y en el contexto de este marcado esfuerzo de los intelectuales latinoamericanos comprometidos por elaborar una teoría de una literatura revolucionaria, Reinaldo Arenas escribe en 1965 “Comienza el desfile”. La anécdota que recoge este melancólico cuento —la decisión de un muchacho muy joven de alzarse con el Ejército rebelde, su temporada con los milicianos, su imposibilidad de cumplir con las exigencias militares requeridas para formar parte de la tropa pero también su imposibilidad de volver al pueblo pues ahora ha pasado a la clandestinidad, su poco heroica vivencia de la revolución escondido en casa de unos tíos, haciendo tareas domésticas— reaparecerá varias veces a lo largo de la obra del cubano. El cuento, uno de sus primeros, recoge estas peripecias desde los códigos de la ficción. Sin embargo, en su obra más madura escrita en el exilio, las mismas son rememoradas como vivencia propia. Por ejemplo, el relato de este episodio decisivo en la vida de Arenas aparece en el breve texto autobiográfico “Grito, luego existo”, incluido en su libro de ensayos, artículos y cartas titulado *Necesidad de libertad* (14-15). Es referido también en el capítulo titulado “Rebelde” de su autobiografía *Antes*

---

<sup>40</sup> Para un análisis de estos “quiasmos” o “implicancia doble” véase José Luis de Diego, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, 36-38.

*que anochezca*. En una entrevista de 1985, realizada por Liliane Hasson, refiere otra vez ese intento fallido de ser un soldado y dice: “Me dijeron que tenía que matar a un guardia y venir con el rifle, *toda esa historia es real*” (“Memorias de un exiliado” 39, subrayado mío).

Imposible no establecer un diálogo intertextual entre “Comienza el desfile” y el testimonio guerrillero que, como hemos visto, en los años inmediatamente posteriores al triunfo revolucionario es distinguido como ejemplo sobresaliente de una nueva narrativa. El texto areniano cuestiona punto por punto las constantes temáticas y formales del género que, siguiendo a Duchesne Winter, apuntamos más arriba. En cierto modo, el resultado puede leerse como un anti-testimonio: todos los valores que aquel consagra, aquí se encuentran trastocados. En vez de objetividad en la voz narrativa, en el cuento de Arenas hay un largo monólogo interno; en vez de coraje, hay cobardía; en vez de virilidad, hay afeminamiento; en vez de acción en combate, hay un rechazo a combatir; en vez de transformación síquica y física del protagonista, este persiste tenazmente en aquellos rasgos que hacen de él un ser contemplativo, sin convicciones ideológicas definidas, sin interés alguno en el aprendizaje de las destrezas requeridas para ser un guerrillero, en suma, un recurso inútil desde el punto de vista de los objetivos de la revolución.

El relato no da muestras de responder a una necesidad de afirmar los imperativos éticos de la lucha revolucionaria ni tampoco a una intención de documentar la experiencia guerrillera ofreciendo, en todo caso, una información que podría oponerse a la que presentan los testimonios “oficiales”. Aunque sabemos que el material en que Arenas se basa para su escritura es autobiográfico, al volcar esa

experiencia en el texto, el resultado final dista mucho de cumplir con la demanda del Che cuando en el “Prólogo” de *Pasajes* instaba a los sobrevivientes de la lucha revolucionaria “a dejar también constancia de sus recuerdos para incorporarlos y completar mejor la historia” (79). Por lo contrario, Arenas desecha la opción por las convenciones del testimonio y elige el camino opuesto: escribe un cuento, que, como veremos después, aporta el material para la construcción –que emprende casi simultáneamente– de la novela *El palacio de las blanquísimas mofetas*.

Al decidirse por la ficcionalización de este “pasaje” guerrillero, podríamos entonces suponer que, como ocurre en el caso de Cortázar y “Reunión”, la intención de Arenas es defender el lugar de la ficción en el proceso histórico que está teniendo lugar. Pues, como hemos apuntado más arriba, el cuento de Cortázar indica, desde la selección misma del epígrafe, una función específica para la literatura en el contexto revolucionario: esa tarea es la de complejizar la definición misma de lo real, escrutando sus límites para revelar una verdad oculta –la verdad del sentido de la historia (González), o la verdad guardada en el inconsciente (Sorensen) –. En cualquiera de los dos casos, al cumplir esa tarea, la literatura subvertiría las estructuras que la han alienado de la vida, promoviendo una revolución de sí misma que la acoplaría al movimiento teleológico de la historia –sea porque es completada por esta, sea porque esta la completa–. Esa reunión posible de vida y literatura, tendría entonces su equivalente en el propio proceso de des-alienación de los pueblos de América, quienes, gracias a la revolución que está teniendo lugar y que los libera de su dependencia económica, política y cultural, podrán finalmente asumir su verdadera identidad.

Sin embargo, el cuento de Arenas nos dice otra cosa. Permítasenos resumir brevemente el argumento. Se trata de los recuerdos de un muchacho que vuelven a su pensamiento el día del triunfo de la revolución, en el momento mismo en que hace su entrada en Holguín –en el que vivió Arenas cuando joven– el victorioso Ejército Rebelde. Batista ha caído, y por fin los alzados bajan de la sierra para entrar en el pueblo en un delirante desfile en el que se mezclan el desenfreno, el ron, la música y la fascinación femenina por esos hombres sudorosos y barbudos que llevan las escopetas en alto. De esta fiesta colectiva el muchacho es el testigo y narrador, aquel que mira y registra los nombres, los himnos, los movimientos, los olores de este instante en que el mundo se ha re-vuelto, está puesto patas arriba como en un carnaval que parece ser para siempre. Pero no sólo de la fiesta, feliz culminación de la angustia de la lucha, da testimonio el narrador, sino también de la lucha misma, porque también él ha sido –ha intentado ser– un soldado. En medio de la algarabía popular, mientras el desfile avanza por las calles del pueblo, el muchacho recuerda cómo la revolución ocurrió para él. Recuerda los días y las noches de insoportable tedio junto a sus padres en la casucha de Holguín, recuerda a su novia y sus insistentes demandas de una prueba de amor, el pueblo bloqueado por los rebeldes y el acecho de la guardia de Batista, el invariable sonido del abuelo echando flit a los mosquitos, la angustia por la repetición de lo mismo, de un tiempo sin progresión alguna, y recuerda finalmente la carta que deja sobre la mesa: “Querida mamá, me voy con los rebeldes porque aquí no hago nada”. Entonces huye a la sierra con los alzados, donde conoce a Rigo, un soldado, y la felicidad de las guardias nocturnas. Este quiere darle entrenamiento, enseñarle a usar su escopeta, pero el narrador se resiste a aprender a

disparar. Poco tiempo después, es echado del campamento porque no tiene armas. En palabras del Capitán, “no podemos admitir más soldados rebeldes que sólo cuenten con la voluntad” (14). Rigo intenta entonces ayudar una vez más al protagonista regalándole su cuchillo para que mate a un policía y le robe su fusil. Pero el narrador tampoco puede sortear esa segunda prueba de hombría que se le exige para ser un combatiente: a la falta de un arma propia se suma su imposibilidad de matar.

Desechado por los rebeldes de Castro, amenazado por los guardias de Batista, mortificado permanentemente por su familia, temeroso de la delación del vecindario, el tiempo épico de la lucha pasará para el narrador escondido en la casa de su tía, cargando latas de agua. Hasta el día en que el ejército rebelde, finalmente victorioso, hace su entrada en el pueblo, y en medio del desfile el narrador vuelve a encontrarse con Rigo:

Y tú, con el uniforme, sudando, tan orgulloso; alzando la escopeta. Nombrando los diferentes olores de tu cuerpo. “También yo [huelo a cojón de oso]...” digo. Alguien pasa de mano en mano una botella de Paticruzado. Tomamos. Y ahora, rojos por el ron y el sol, entre la nube de polvo que baja y se levanta, se mece delante de nosotros, y luego se empina tapándonos la cara, borrándonos por momentos, seguimos avanzando... Tenía yo razón: la gente que viene detrás cantaba. Está cantando; alguien trae una guitarra. [...] Me hablas a gritos. “Qué”, pregunto yo también a gritos. “Que cómo te fue, chico, dónde te metiste después que saliste de Velasco”. Y seguimos trotando sudorosos. Tú, con el uniforme que de mojado se te pega a las nalgas. [...] Dentro de media hora, o antes, entraremos en Holguín. “Nada”, te respondo; pero el cuchillo que tú me regalaste viene aquí, debajo de la camisa. Lo palpo, con pena, pero no te lo enseño (10).

Su familia, que durante todo el relato sólo ha tenido palabras de desprecio para el narrador, ahora que la causa ha triunfado le entrega una gran bandera roja y negra y le pide que haga de héroe del barrio: “Sal a la calle con ella –me dice mamá–

todos los vecinos te están esperando” (21). Pero el narrador se escapa otra vez, y el cuento termina con este escape:

Por un momento me quedo de pie, con la bandera en la mano. “Estoy cansado”, digo finalmente, y tiro la bandera en el baño. Prendo la luz. Me saco el cuchillo de la camisa y lo coloco en el borde del inodoro. Antes de desvestirme contemplo mi miserable ropa de civil, sudorosa y mugrienta. [...] En la calle retumban los himnos y el bullicio de todo el pueblo. “Apúrate –dice mi madre al otro lado de la puerta– te estamos esperando”. No le respondo. Desnudo me coloco bajo la ducha y abro la llave. El agua cae sobre mi cabeza, rueda por mi cuerpo, llega al suelo completamente enrojecida por el polvo (21).

Lejos de encarnar los atributos de virilidad y heroísmo a los que todos rinden exaltado tributo en el desfile, el cuerpo del narrador parece resistir su inscripción en ese acontecimiento que podemos leer como si fuera un texto a través del cual el pueblo entero proclama la nueva Verdad que la victoria ahora hace posible, y a la que súbitamente –incluso, diríamos, oportunistamente– todos, incluidos ahora los padres del narrador, se han *convertido*. Pero simultáneamente la escritura de ese texto va siendo desgarrada, horadada por la irrupción de la palabra del narrador, quien sobreimprime su propia versión de ese momento. Se trata, sin embargo, del testimonio de alguien que no habla desde su experiencia de conversión, como en el testimonio guerrillero típico, sino desde un lugar exterior, ajeno a los hechos que se describen, puesto que ni en la lucha ni en la fiesta hay o ha habido nunca lugar para él. Aquí se narra una reticencia, un acto de reniego –a luchar, a celebrar–. Un desfilamiento, un des-hilamiento de ese texto en cuya trama todos quedan ceñidos: pues la voz del muchacho se sale, como un fleco anómalo que no puede formar parte de las palabras de la época.



Y lo que dice esa voz producida por la ficción tiene marcadas diferencias con lo que intenta decir Cortázar al ficcionalizar el testimonio del Che. Puesto que pese a que Arenas también escribe un relato que trabaja sobre motivos del testimonio guerrillero, cuyo marco temporal es, ni más ni menos, el día en que la utopía parece haberse realizado finalmente, las relaciones que este texto literario establece con la historia son distintas a las que se infieren de la lectura de “Reunión”. “Reunión” se apoya en una idea de historia tal como es entendida por el proyecto moderno, esto es, como historia regida por la idea de un sentido final que se conoce de antemano. En el cuento de Cortázar las interpretaciones que el Che da a sus momentos de ensoñación tienen que ver con el cumplimiento de un plan superior – “primordial”, es la palabra usada en el cuento–, que permitiría explicar el caos en el que el narrador se encuentra sumido como momento de paso o transición hacia ese esperado momento final:

Lo que se divertiría Luis si supiera que en este momento lo estoy comparando con Mozart, viéndolo ordenar poco a poco esta insensatez, alzarla hasta su razón primordial que aniquila con su evidencia y su desmesura todas las prudentes razones temporales. Pero qué amarga, qué desesperada tarea la de ser un músico de hombres, por encima del barro y la metralla y el desaliento urdir ese canto que creíamos imposible, el canto que trabará amistad con la copa de los árboles, con la tierra devuelta a sus hijos (75).

A este sentido último de la historia se hallaría subordinada la lógica de los actos de los personajes del cuento, sentido que la literatura podría llegar a expresar plenamente y que, si acordamos con la lectura de Aníbal González, incluso estaría alegóricamente anunciado en los libros, más específicamente, en un cuento de Jack London. O en la música, si pensamos que la función que el relato de London cumple en “Pasajes”, recae, en “Reunión”, a cuenta de la música de Mozart. Si ahora el Che

lee las fases del combate como progresión hacia un orden superior, es porque esa marcha puede leerse (escucharse) como los movimientos del cuarteto de cuerdas titulado *La caza*:

[...] también nosotros a nuestra manera hemos querido trasponer una torpe guerra a un orden que le dé sentido, la justifique y en último término la lleve a una victoria que sea como la restitución de una melodía después de tantos años de roncós cuernos de caza, que sea ese allegro final que sucede al adagio como un encuentro con la luz (74-75).

Por el contrario, en Arenas no es la idea de un telos final aquella en torno a la cual se despliega el cuento, sino la idea de un vacío, de un polvo que por un momento se organiza en una forma para adquirir eventualmente, una vez lavado, otra. El tema del relato es entonces esta virtualidad constitutiva que le impediría al narrador llegar a cumplir –en el sentido de obedecer una orden pero también en el sentido de dar conclusión, de realizar definitivamente una tarea– lo que se espera de él en tanto hijo, en tanto hombre, en tanto soldado. Y, pese a que las palabras que el narrador usa para describirse a sí mismo están cargadas con el peso de la evaluación ajena –la “miserable ropa de civil” frente al “formidable uniforme destartado que se te cae a pedazos” – y son portadoras de una visión humillante de sí (“Y la gente que se te acerca. Y las Pupos que ya te sacan conversación. Conversan contigo, conversan para ti. Para mí no, qué va, a mí de ningún modo” [8]), hay al mismo tiempo una admisión plena de que lo que otros constatan como una falta es, para él, la única experiencia real. Lo otro es la simulación, el engaño, cuestión que recurrentemente aparece en la obra de Arenas. Y es desde esta certeza de no encarnar ninguna de las identidades que el discurso revolucionario celebra que el narrador, cuando decide sumarse al festejo,

reconoce que finge: “Y ahora ese canto. Un himno. Que tú también cantas. Y hasta yo abro y cierro la boca, como si cantara; pero sin hacerlo” (14).

En “Comienza el desfile”, la realización de la utopía revolucionaria no conduce a ninguna des-alienación ni a ninguna “reunión” posible con una identidad verdadera o auténtica que ahora saldría, por fin, a la luz, encarnada en un nuevo hombre. El cuestionamiento que Arenas realiza al discurso de la revolución triunfante podría pensarse desde la crítica a la que Michel Foucault sometió aquello que, en *La voluntad de saber*, denominó la “hipótesis represiva”<sup>41</sup>. De acuerdo con esta, existiría un “gran mecanismo central destinado a decir no” (20) a una pretendida naturaleza humana, a la que las diversas formas del poder —económico, político o cultural— habrían alienado y reprimido, pero que sin embargo seguiría estando ahí, en el fondo del alma del sujeto, luchando por su liberación hasta el momento en que por fin estén dadas las condiciones para su plena manifestación. Por el contrario, el triunfo rebelde es precisamente el momento en que la revolución exhibe su carácter de *producción* de una forma de subjetividad que se nutre de las apreciaciones valorativas consagradas

---

<sup>41</sup> La “hipótesis represiva” que Michel Foucault examina en el primer capítulo de *La voluntad de saber* (primer tomo de su impresionante *Historia de la sexualidad*) es aquella que sostiene que la sexualidad fue sometida a los fines de producir cuerpos dóciles y gobernables. Esta hipótesis se encontraría en la base de “las teorías freudo-marxistas”, que abarcan desde la teoría sicoanalítica y su idea de una verdad que emergería en el discurso del paciente, pasando por la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt y Herbert Marcuse, hasta las ideas de Wilhelm Reich. El corolario de esta hipótesis es que esa verdad esencial del sexo de los sujetos, no representada en el orden cultural, debe ser sacada a la luz para que ellos sean lo que “realmente” son: habría, por tanto, un ser, una naturaleza humana, que precede a su inscripción en un orden simbólico determinado. Es sabido que frente a esta hipótesis represiva Foucault va a proponer una “hipótesis productiva” según la cual son ciertos dispositivos en los que operan formas específicas de saber y poder, los que asumen una “puesta en discurso de la sexualidad”. Para Foucault no habría, por tanto, posibilidad de pensar en el sexo como hecho existente por fuera de ese dispositivo, y por tanto, como función que podría recuperarse finalmente por la vía de la liberación sexual.

en los discursos sociales acerca de lo masculino, lo activo, lo productivo, lo eficaz, lo socialmente provechoso, lo patriótico.

### **El palacio de las blanquísimas mofetas: el des-file continúa**

Si seguimos el rastro del personaje de “Comienza el desfile” por las páginas del corpus areniano, encontraremos más elementos que nos permitan entender el modo en que el autor imagina el sujeto que la revolución, con el hecho de su acontecimiento, ha dado a luz. En este sentido nos parece necesario detenernos en *El palacio de las blanquísimas mofetas*, dada la obvia continuidad, señalada en numerosas oportunidades por la crítica, existente entre la totalidad de los cuentos que recoge el libro *Con los ojos cerrados* y dicha novela, pero sobre todo entre esta y “Comienza el desfile”. Ottmar Ette, por ejemplo, en su exhaustivo estudio sobre la producción de Arenas que incluye la datación de sus textos publicados, afirma específicamente sobre “Comienza el desfile”:

“Comienza el desfile” sería una primera versión de los núcleos narrativos desplegados en *El palacio de las blanquísimas mofetas* y *Otra vez el mar* que, según la cronología indicada, fueron de hecho escritos, al menos en su primera versión, simultáneamente [...] (“Obra de Reinaldo Arenas” 112).

Por su parte, de *El palacio de las blanquísimas mofetas* ha dicho Emir Rodríguez Monegal:

This novel is not only a continuation of *Celestino* –it covers his adolescence and coming to age at the time of Fidel’s victory– but a development of texts already published as short stories in “Con los ojos cerrados”. Six if not seven of the eight stories contain material

which will be reelaborated later in *El palacio*” (“The Labyrinthine World of Reinaldo Arenas” 130).

Y, en una reelaboración posterior de este artículo, Rodríguez Monegal vuelve a insistir con esta hipótesis:

Es posible imaginar que en los cuentos, Arenas estaba ensayando materiales que luego ampliaría en la narración más extensa: la entrada del ejército rebelde en la pequeña ciudad en que reside el muchacho; la triste historia de la tía Rosa que anticipa la de una de las tías del protagonista en *El palacio*; la locura de “Bestial entre las flores” que también contiene un eco de la de Fortunato, etc., etc. El libro de cuentos puede así ser visto como un cuaderno de apuntes para la novela. O también, esta puede ser vista como un desarrollo hasta el infinito, por medio de un laberíntico sistema de permutaciones, del mismo material básico de los cuentos (“El mundo laberíntico” 10).

Continuidad temática y simultaneidad cronológica: por ambas razones, creo justificado entonces leer *El palacio de las blanquísimas mofetas* como una expansión del núcleo argumental de “Comienza el desfile”<sup>42</sup>, pero esta vez a lo largo de trescientas sesenta páginas que se ocupan de recoger la voz del protagonista —un adolescente que huye del tedio y la opresión de su pueblo y de su familia con la esperanza de unirse al ejército rebelde, es rechazado por este por no tener un arma propia, y, tras infructuosos intentos de conseguirla, es capturado por el ejército de Batista, torturado y finalmente asesinado—. Junto a él se mueven seis personajes principales o “criaturas de la queja” —sus abuelos y tías, bajo cuyo cuidado vive en

---

<sup>42</sup> Incluso los detalles del argumento de “Comienza el desfile” se repiten: en *El Palacio de las blanquísimas mofetas* volvemos a encontrar el abuelo que no cesa de echar flit como metáfora del clima asfixiante de la casa familiar, la nota que reza “Me voy con los rebeldes porque aquí no hago nada. No se lo digan a nadie” (264), la acción de alzarse como oportunidad de poner en escena sus fantasías homosexuales, esta vez con su amigo Avi (268-69), su inadmisión en las filas de los guerrilleros debido a la falta de un arma (286), el intento de matar al casquito (355). Sin embargo, ahora el final es trágico, y ahora Fortunato muere en manos de la guardia batistiana.

una miserable casa en Holguín, y su madre, residente en Estados Unidos, donde trabaja de doméstica—, cuyas voces o “agonías” nos van permitiendo conocer más acerca del muchacho.

Como casi todos los primeros textos que escribe Reinaldo Arenas, en éste también la obsesión por escapar de la casa —que es simultáneamente el lugar común y los lugares comunes de la cultura— está en el centro de la trama narrativa<sup>43</sup>. Y, como ocurre en las otras ocasiones, aquí también podemos afirmar que el escape emprendido por el protagonista es demasiado radical para que pueda encontrar un punto de destino en los discursos que prometen, dándole forma y delimitando su contenido, la “emancipación”.

Éste tiene un sugestivo nombre: Fortunato. Fortunato es el afortunado, el que está “tocado por un don fatal, por una dicha, por algo ineludible que lo destruía y lo formaba a la vez, por algo que, sencillamente, lo justificaba, aun cuando él mismo

---

Casi todos los personajes de *Termina el desfile* están en fuga o en planes de fuga: no sólo el ya mencionado muchacho de “Comienza el desfile”, sino también el joven Arturo encerrado en su cuarto escuchando música de radio, en “La vieja Rosa”; el aspirante a escritor en “Los dos heridos”, el joven homosexual de “El hijo y la madre” y obviamente, Bestial y su primo en “Bestial entre las flores”. Desde una perspectiva antropológica, es sabido que la casa es el espacio simbólico donde se conserva el archivo que regula las relaciones de filiación, pertenencia y herencia (Lèvi-Strauss 180). En la visión de Arenas, en cambio, la revolución es la posibilidad de escapar de la casa, de ocupar el espacio *de otro modo*, de un modo no sedentario. Sin embargo, lo que ocurre es que la institucionalización revolucionaria opone a las ruinas del antiguo orden una casa nueva, donde rigen ahora nuevas regulaciones que prescriben claramente otros derechos y obligaciones. Así, la revolución sustituye el régimen de la casa familiar por otro que ahora corresponde al del Estado cubano. El cuento “La vieja Rosa” podría interpretarse en ese sentido: la vieja Rosa, sus valores tradicionales y su finca son arrasados por el vendaval de la revolución, y hasta sus propios hijos eligen pasarse a la nueva comunidad revolucionaria. Sin embargo el pequeño Arturo permanece irreductible, apartado, como un resto extraño que no encuentra su lugar en ninguno de los dos mundos, el de la tradición y el de la revolución. Acerca de las asociaciones entre el Estado revolucionario cubano y las metáforas de la casa y la familia, véase el análisis de Quintero-Herencia en torno a la institución de la Casa de las Américas (170 y ss.).

muchas veces intentara ahuyentarlo” (151). Ese “don”, esa condición afortunada, pero infausta – “él, por tanta gracia, desgraciado” (153) – consiste en la capacidad de ver lo que nadie ve, de escuchar lo que nadie puede escuchar, de percibir el mundo de una manera extraña, ajena al sentido común rudimentario y grosero que rige ese universo –el de la última época del batistato, justo cuando el régimen está a punto de caer– dominado por el hambre, la necesidad y el fracaso en todas sus formas (personal, conyugal, familiar, económico). De él dice la voz narrativa:

Ahora ya es el condenado, ya es el elegido, el que no puede conformarse; el dueño de un espanto que no se ajusta a los estrechos límites de las desdichas diarias. El que no puede oír una canción y decir: “oigo una canción, y es todo”. El que no puede oír una conversación familiar y decir: “conversan, y es todo”. El que no puede al atardecer caminar sencillamente por las calles, disfrutar un instante de esa frescura, como hacen los demás, y decir: “eso es todo”, sin ir más allá, sin investigar lo que no se ve, sin hacer preguntas que, en última instancia, sólo a él le interesarían las respuestas... Ahora comprendía. Ahora comprendía que era justificada la desconfianza que los otros tenían para con él. Pues, ¿qué era él para ellos sino un traidor, alguien que se consideraba (que se sabía) más allá, alguien que vigilaba para burlarse, alguien que no tomaba en serio lo que para ellos justificaba su existencia, sino *lo otro*, lo que nadie veía, *lo inútil*? Era un traidor (152).

Fortunato es aquel que carece de vínculos con lo anterior y también con lo ulterior: es un enlace roto que no puede hacerse cargo de la entrega y transmisión de los significados por los demás compartidos y experimentados, es decir, del orden simbólico, de lo visible y de lo enunciable. Por la singular refacción que el prisma de sus extrañas facultades perceptivas ejerce sobre los datos de sus sentidos, él es el que desordena la sucesión lineal que supone la *tradición*, palabra que encontramos en la

raíz de *traidor*, con la cual la voz narrativa lo califica<sup>44</sup>. Porque *tradición* significa *traer*, transmitir algo entre dos personas, incluso –y sobre todo– los significados que ha construido una cultura y que sus miembros comparten. Pero Fortunato es un traidor en el sentido menos respetable que, con el uso, adquirió este término: él es el que entrega, sí, pero sin observar fidelidad alguna para con el objeto a entregar, y más aún cuando se trata de sí mismo en tanto objeto de entrega. Es quien adultera, muda, trastoca lo que debe transferir, y por tanto, traiciona constantemente aquello que los otros esperan de él. Porque Fortunato carece de “sí mismo”: su deseo es el de “ser cualquier cosa de lo que no soy” (305). Su condición permanente es la de la desubicación, la de estar fuera de lugar, incapaz de arraigarse, de sujetarse: “Qué haces en este lugar que no es para ti. Pero cuál es tu lugar. Qué haces entre hombres que saben lo que hacen o que si no lo saben, no saben que no lo saben” (295). Siempre desplazándose, resistiendo a cualquier tipo de asentamiento, esta inclinación a la transmutación explica las actividades improductivas –*inútiles*, diría Fortunato– a las que se dedica cuando no está sometido al ritmo opresivo de la fábrica de dulce de guayabas que le provee provisoriamente de una identidad en tanto trabajador a cambio de la diaria explotación de su cuerpo. Entre esas actividades, está la escritura –en los papeles de la venduta del abuelo, en los árboles– y la fermentación experimental de frutos diversos –tamarindo, caimitos– a fin de hacer, suponemos, vino.

---

<sup>44</sup> Es importante destacar que para Arenas la creación poético-literaria es, sobre todo, un acto de traición. En su introducción a *La loma del ángel* –reescritura de *Cecilia Valdés*–, puede leerse: “[...] no presento al lector la novela que escribió Cirilo Villaverde (lo cual obviamente es innecesario), sino aquella que yo hubiese escrito en su lugar. Traición, naturalmente. Ninguna obra de ficción puede ser copia o simple reflejo de un modelo dado, ni siquiera de una realidad, pues de hecho dejaría de ser obra de ficción. [...] La ostentación de tramas originales –ya lo dijo brillantemente Jorge Luis Borges– es una falacia reciente” (10).



Podríamos decir, abusando tal vez del término, que se trata de una novela de aprendizaje: *El palacio de las blanquísimas mofetas* puede leerse como la revelación progresiva a la conciencia del protagonista del significado de esta capacidad de devenir-otro. Este “don” se volverá plenamente inteligible para Fortunato en el momento mismo de morir torturado y fusilado por los guardias del ejército batistiano, quienes lo atrapan inmediatamente después de su intento (vano) de matar a uno de ellos para apropiarse de su arma:

Y fue entonces, ahora, cuando comprendió, y el cuello se abriría dando paso a los varados dientes finos, largos, un poco más gruesos, de acero, que hacía tiempo que había dejado de ser él para ser todos; porque él era como el receptor de todos los terrores, y por lo tanto, quien mejor podía padecerlos. ¿Acaso no había sido Adolfina y había medido la furia causada por las sucesivas abstinencias? ¿Acaso no había sido ya Digna y había conocido la soledad sin ningún tipo de pretensiones? ¿Acaso no había sido ya Polo y había experimentado las frustraciones en todas sus escalas? ¿Acaso no había sido él quien le había otorgado voz, sentido trágico, transcendencia, a aquellas criaturas que de haberse manifestado por sí mismas hubiesen reducido la dimensión de su vida a un pequeño estertor, a un grito común, perdido, confundido en el barullo y la insignificancia de los demás gritos inútiles? Él era el traidor, el traficante, *el encargado de dar testimonio*, el superior. Deshaciéndose, para poder hacer. El intérprete cuya labor culminaba al llegar a su máxima agonía, al difuminarse, al desaparecer barrido por la furia del fuego (360-61, cursivas mías).

Él, el afortunado Fortunato, es el encargado de “otorgar voz” a aquellas criaturas y de “dar testimonio” de lo que ellas no pueden decir por sí mismas. Los personajes de la familia –sus abuelos Polo, Jacinta, sus tías Adolfina, Digna y Celia, su madre Onérica– son sólo “criaturas de la queja”: seres meramente reactivos, que viven de la aspiración de encontrar un sentido que les permita organizar un predicado acerca de sí, y que confieren a ese relato el poder mismo de confirmar su existencia en tanto sujetos. Pero ese sentido que los trasciende y con el cual se miden, no se

completa nunca para ninguno de ellos: Adolfinia no es capaz de encontrar un hombre que la desee, Onérica debe marcharse a Estados Unidos a cuidar niños ajenos para conseguir el dinero que le permita criar a su propio hijo Fortunato, Digna y sus dos hijos son abandonados por su marido, Celia sufre el suicidio de su única hija, el abuelo, agobiado por las pérdidas económicas y la desgracia de no haber tenido un hijo varón, ha dejado voluntariamente de hablar, y la abuela padece la absoluta indiferencia de su marido y el odio de sus hijas. Desengañados, estos personajes sólo atinan a proferir la misma queja en distintas versiones de la misma “agonía” como último recurso que les queda para poder decir algo de sí mismos. Por eso su voz ha “reducido la dimensión de su vida a un pequeño estertor, a un grito común, perdido, confundido en el barullo y la insignificancia de los demás gritos inútiles” (361).

Fortunato, en cambio, es el que ve más allá, y descubre otras posibilidades por detrás de la realidad que resulta evidente a los ojos de todos. Él no reconoce los límites ante los cuales se detienen los otros, y fundamentalmente no reconoce los límites que impone la idea de individuo. Noción que, lejos de individuar, asegura la serialización y la in-diferenciación, apaga la propia voz en la suma de las voces supuestamente únicas pero que sin embargo dicen lo mismo porque se asemejan en la creencia de que aquello que daba sentido a sus vidas les fue negado<sup>45</sup>. Por el

---

<sup>45</sup> Ese sentido trascendente con el que se miden los personajes a la hora de relatarse, es puesto de manifiesto en los ideales sociales promovidos por los recortes de prensa que irrumpen en los márgenes del texto principal de la novela: publicidades de cremas para arrugas, polvos de maquillaje, noticias de la vida social de Holguín, etc. El propio Fortunato reproduce la ideología de esas narrativas cuando, por ejemplo, escribe novelas en las que los personajes son Lolín, una prostituta de la cantina del pueblo a la que ama secretamente. Se nos dice que en esas novelas Lolín es una gran estrella o una cantante famosa, y él su amante, describiendo escenas de rasgos hollywoodenses. Sin embargo, estos recortes de diarios y revistas se alternan con partes militares que registran los movimientos tanto del ejército nacional como del ejército revolucionario, con pensamientos atribuidos a los personajes o con citas de un

contrario, Fortunato se potencia en las transfiguraciones (“Era un monstruo, un aborrecido, un artista, un dios” [154]), las mismas que lleva a cabo con los elementos que mezcla en botellas y esconde luego bajo su cama, donde fermentan y explotan liberando extraños e inidentificables líquidos. Desafiando el verbo “ser”, él está en una permanente mutación: Fortunato deviene los otros y habla por ellos, diciendo aquello que no pueden decir acerca de sí, ofreciendo un testimonio que, lejos de seguir la vía que conduce a la confirmación de un telos final de la historia, se desvía por innumerables senderos y bifurcaciones que tornan imposible arribar a una conclusión definitiva del relato<sup>46</sup>. Dicho esto, podríamos tal vez sostener que el libro que leemos –con su negación de toda forma genérica conocida, su carácter fragmentario, su prólogo que es también epílogo, su contenido alucinatorio, sus repeticiones, su yuxtaposición de textos de distinta procedencia– es el resultado de la actividad literaria de Fortunato, si entendemos, con Deleuze, que la literatura es una experiencia de des-territorialización<sup>47</sup>. Por algo es la palabra “pascuas”, pronunciada por el abuelo cuando todavía era un niño, la que ha desatado en él por primera vez este impulso por la poesía –por la transfiguración sin fin–:

Y pensar que todo se debía a que siendo niño había escuchado a su abuelo decir “pascuas”. Ah, pero había que haberlo oído, había que haber atendido la forma en que lo decía. Él tuvo el privilegio de

---

imaginario texto titulado “El espejo mágico”, que van corroyendo la autoridad y estabilidad de valores que el primer conjunto de recortes da por sentado .

<sup>46</sup> Las huellas borgianas en la escritura de Arenas han sido analizadas en los notables trabajos de Alicia Borinsky, “Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando” y Andrew Bush, “The Riddled Text: Borges and Arenas”.

<sup>47</sup> Dicen Deleuze/Parnet en *Dialogues*: “To leave, to escape, is to trace a line. The highest aim of literature, according to Lawrence, is ‘To leave, to leave, to escape . . . to cross the horizon, enter into another life [. . .]’ (36).

atender. Él fue tocado por el misterio. Él sabía. Era un monstruo, un aborrecido, un artista, un dios. ¿Era posible entonces morir? (154).

Esta palabra –“pascuas”– lo descoloca, provocándole un extrañamiento de todo el lenguaje. Y de pronto esta “se ha convertido en miles de palabras insospechadas”, “palabras que lo transportan” (153), que lo abren hacia otra condición, sin continuidad con la anterior: tal es la primera experiencia poética de Fortunato. Es sabido que “pascuas” –“salto”, en hebreo– es el “salto” de la esclavitud a la libertad que el pueblo judío lleva a cabo tras huir de Egipto; retomado luego por el cristianismo, el término “pascuas” se usa para referirse al “salto” de la muerte a la vida que lleva a cabo Jesús cuando resucita. También en Fortunato ocurre un salto, y es a partir del momento en que comienza a devenir-otros (sus tías, la mata de almendras, o las palomas del tejado) que podrá liberar la vida aprisionada en las formas actuales de lo-que-es. Fortunato “estalla” (362), su antiguo “yo” desaparece: pero este pasaje a una nueva condición no tiene que ver con su conversión en un hombre nuevo, sino, como en el caso de su antecesor de “Comienza el desfile”, con la posibilidad de desujetarse.

Querría recapitular el argumento que he intentado desarrollar en este capítulo. He comenzado planteando que una de las más indiscutibles evidencias instaladas por el discurso emancipatorio de los sesenta fue la de la emergencia de un nuevo modelo de sujeto que, habiendo superado su anterior estado de alienación, se correspondía finalmente con las condiciones reales de su existencia. Intenté demostrar, además, que este escenario post-revolucionario planteó interrogantes y desafíos específicos a la literatura y que “Pasajes de la guerra revolucionaria” fue señalado como un modelo a

seguir en la resolución de ese desafío. Para algunos sectores de la crítica (Fernández Retamar, Benedetti) más afines al discurso cultural de las instituciones de la revolución cubana (Casa de las Américas, particularmente) el Che ofrecía ejemplarmente una respuesta a las preguntas acerca de las relaciones entre literatura y realidad al testimoniar la construcción del nuevo sujeto surgido de este momento histórico inaugural. Para ciertos escritores, en cambio, como Julio Cortázar, los pasajes guevarianos eran sin duda un modelo textual, pero lo que había de magistral en ellos no era el recurso a la literatura para registrar las prioridades de la realidad, sino la invitación a la transformación de la realidad a través de los recursos propios, inventivos, de la literatura. El trabajo del escritor para Cortázar, coincidía con el del político en esta tarea de forjar un nuevo hombre en el que quedarían superadas las desgarraduras propias de una vida inauténtica; pero si bien esta coincidencia no dejaba lugar a dudas acerca de una función específica de la literatura en la revolución, ello no implicaba ceder a simple correspondencia entre “texto y contexto” que, de modo más o menos encubierto, le demandaba Oscar Collazos, sino en exponer las texturas y múltiples capas que constituyen la realidad, hechas visibles gracias a la escritura.

En este diálogo intertextual que se entabla en el transcurso de los años inmediatamente posteriores a la victoria revolucionaria, los textos de Reinaldo Arenas que hemos analizado establecen una distancia con respecto a los problemas en torno a los cuales se organizan las distintas intervenciones. Su escritura se coloca en ese escenario desconociendo las dicotomías –literatura/revolución, ficción/testimonio, hombre viejo/hombre nuevo– que se dan por sobreentendidas en las discusiones,

rechazando la búsqueda de algún tipo de síntesis entre ellas: abriendo, por el contrario, líneas de fuga. Así, aquellos que Arenas muestra como los sujetos que emergen de la hendidura que la revolución ha producido en la historia cubana son seres con identidades en plural, no-estables, móviles: adolescentes, niños, homosexuales, idiotas, escritores<sup>48</sup> compulsivos. Son estas figuras de-sujetadas, des-centradas, exteriores a la autoridad de las definiciones aceptadas y de su demanda de ratificación continua las que para el autor cubano encarnan la subjetividad revolucionaria, pues, como la revolución misma, ellas constituyen una ruptura radical, un desborde que no puede encauzarse en la linealidad de un pasaje que pretende conducir las desde una estación de partida a otra de llegada.

Tampoco la idea areniana de literatura aspira a reconciliar aquellos pares de términos opuestos. A Arenas no le interesa urdir un tipo textual que reúna, amarre o ate estos elementos, para poder asegurar así algún tipo de intercambio social (que puede ser la puesta en circulación de significantes que remiten a significados, la proposición pedagógica de valores, del registro documental de los acontecimientos, la transmisión de conocimientos, la construcción discursiva de un nuevo hombre, y así). La escritura que llevan a cabo los personajes arenianos es una tarea inútil, improductiva, que escapa a cualquier expectativa de provecho. Quienes escriben son siempre perseguidos y hostigados, tildados de “maricones” y “comemierdas”, y sus escrituras son destruidas sistemáticamente. En el mundo areniano la literatura es una actividad inmanente: no presta ningún servicio a ninguna causa, y su energía creativa

---

<sup>48</sup> Para no usar la palabra “escritores”, porque entiendo que esta condición es atribuida a aquel en quien los demás reconocen una cierta “autoridad literaria”, fundada en criterios estéticos que distinguen la “literatura de calidad” y la “mala escritura”.

no obedece más que a sí misma. Allí la literatura *efectúa* una suspensión de las certidumbres del orden dado al actualizar una experiencia para la que, antes del texto, no había lengua social disponible, pues la lengua existente no puede sujetar ni atar esa hilacha que escapa a los hilos de su trama. Pero *éste* es, justamente, el punto en el que la literatura se parece a la idea de revolución que Arenas imagina. Al análisis detallado de esta cuestión me dedicaré el capítulo que sigue.

## CAPITULO II

### LA REVOLUCIÓN COMO INVENCION, LA INVENCION COMO LITERATURA

#### **Arenas y la creación literaria**

Nos preguntamos en el capítulo anterior cómo se inscribió Arenas dentro del presente revolucionario y, por tanto, cómo conceptualizó la relación entre literatura y realidad en una época en la que la legitimidad de la creación artística pasó cada vez más a depender de su eficacia comunicativa, de su capacidad para hacer conocer el mensaje del advenimiento de un nuevo tiempo.

Pero antes de examinar esta cuestión, considero necesario introducir otra pregunta no menos importante: ¿Qué entiende Arenas por “literatura”? ¿Cuándo hay verdadera creación literaria? En este capítulo comenzaré por el esclarecimiento de estos interrogantes para, recién después, dedicarme a examinar la relación entre literatura *tal como Arenas la concibe* y el presente de la revolución. Este desvío es necesario pues creo que deben discutirse ciertos consensos ya establecidos en torno a la obra areniana que infieren de ella una idea de lo literario como lugar para la articulación de una denuncia a las condiciones de una realidad experimentada como opresiva, pero también como lugar de reserva del impulso utópico de la revolución, traicionado por las instituciones del nuevo gobierno y sus políticas de planificación y centralización de las distintas dimensiones de la vida cubana.



Dado que en el corpus areniano abundan los personajes marginales, sometidos a alguna forma de dominio debido a su condición de niño, de pobre, de homosexual, de mujer, frecuentemente los críticos de sus escritos han explicado el lugar que la literatura ocupa en ellos a partir de esta exclusión que caracteriza a sus personajes. Siendo que estos seres sufren diversas formas de padecimiento –hambre, abuso, censura, trabajo forzado, discriminación, etc.– su obsesión por la escritura, su debilidad por las “novelitas” o simplemente el recurso a la imaginación de un mundo de ficción, han sido frecuentemente interpretados como evasión, refugio o escape de un presente experimentado como insoportable. Último reducto de una subjetividad expropiada de medios de expresión por la acción de los poderosos, la literatura sería, según estas lecturas de los textos de Arenas, la zona en la que se puede consumir el deseo de libertad que la realidad niega, y al mismo tiempo, aquello que permite soportar sus duras condiciones. Refugio, consuelo, utopía, pero también denuncia y testimonio del sufrimiento y las restricciones reales: tales son los términos a los que se recurre cuando se trata de entender las proposiciones acerca de lo literario en Arenas.

Así, por ejemplo, Francisco Soto ha afirmado que “En *Celestino antes del alba* el niño-narrador sueña e idealiza refugios imaginarios para sobrevivir las privaciones y violencias de su medio ambiente.” (“Escritura subversiva” 348). En un estudio posterior el autor profundiza la misma hipótesis al decir que “[...] a careful analysis of these three novels reveals an argumentative center that persistently resurfaces: a staunch defense of man’s imaginative capabilities (self expression) in a world beset by brutality, persecution, and ignorance” (“Struggle for self expression”

60). Este deseo de expresión que acosa irrefrenablemente a los personajes sería más fuerte que las fuerzas represivas, de manera tal que, “like the phoenix ensured its progeny”, el niño-narrador de *Celestino*, que en esta novela paga con su muerte la “fiebre de la escribidera”, renace en *El palacio de las blanquísimas mofetas* como el adolescente Fortunato, apareciendo luego como el adulto Héctor, en *Otra vez el mar*. En cada oportunidad, dice Soto, el personaje reincidirá en su compulsión de escribir/leer como modo de alcanzar (al menos en la ficción) la libertad.

Por su parte Elio Alba Bufill coincide con esta misma hipótesis al sostener que para Arenas el lugar de la ficción literaria es el de ofrecer un refugio frente a un contexto político hostil. Al respecto dice que “una de las constantes temáticas en esta colección de cuentos es la lucha angustiosa de los personajes al enfrentarse a la dureza de la realidad que los rodea y su intento de escapar de esta mediante la imaginación, la cual les permite construir un espacio donde refugiarse” (“Constantes temáticas” 38).

De acuerdo con estas lecturas, si alguna relación puede entonces establecerse entre literatura y realidad es una relación negativa, en tanto la literatura es el lugar en el que puede ser pensado lo que el poder político prohíbe. La imaginación literaria es, entonces, lugar de compensación simbólica pero también lugar de desobediencia, afirmación del derecho político de disentir. En este último sentido se orienta la lectura del crítico Roberto Valero: “*Otra vez el mar* es una lucha exaltada porque prevalezca el triunfo de la imaginación (de la libertad). Una batalla incesante cuyas armas son las palabras: ya en los troncos de los árboles, ya en las resmas de papel del abuelo, aquí y ahora (Cuba 1959-1969) el canto se imagina, [en tanto] no se puede pronunciar. [...]”

En esa batalla entre represión y expresión el poeta sale triunfante, pues su imaginación, su indignada memoria, su “canto”, pudo ser concluido, pudo ser imaginado” (“Otra vez el mar” 362-363).

En esta misma línea de razonamiento que hace de la literatura el resguardo del derecho a vivir una vida feliz se inscriben las palabras de Juan Goytisolo: “Escribir para salvarse: hallar en la literatura esa cuerda oportuna a la que aferrarse antes de ser absorbido por la vorágine; construir, palabra tras palabra, con paciencia de hormiga, un espacio mental habitable y ocultarlo a la mirada escrutadora de guardianes y míseros compañeros de desdicha” (“Apuntes” 179-189).

Entendida como lugar de refugio, de desobediencia y denuncia, la literatura es siempre intransitiva, no conducente a ninguna instancia capaz de transformar esa realidad contra la que se rebela. Desde estas lecturas, este escape hacia un nuevo orden radicalmente distinto del orden dado que los protagonistas emprenden por medio de su actividad literaria aparece como una empresa imposible, infructuosa, y, aún más, como intento que se paga con la muerte. En este sentido, leyendo *Arturo, la estrella más brillante*, Ottmar Ette llega a sugerir que pese a que es la apuesta por la escritura lo que ha dado origen al texto que leemos, al mismo tiempo este mismo texto “se dirige violentamente contra sus propias condiciones” (“La obra de Reinaldo Arenas” 122).

También Erica Miller Yozell sostiene que el tipo de resistencia que los personajes arenianos intentan a través de la literatura tiene un carácter mórbido y enfermizo, al interpretar este procedimiento de evasión de los personajes a través de

la ficción como propio del comportamiento melancólico. Así, por ejemplo, hablando del protagonista de *El palacio de las blanquísimas mofetas*, dice que:

Writing enables Fortunato to comprehend and interpret the complex dynamics of the others –a powerful statement on imagination and writing– yet at the same time, Fortunato proposes no solutions, only the insistently repeated gesture of negation. [...] Even the act of “giving voice”, through imagination, to the other characters is productive in terms of narrative creation, but does little to change the social situation or the other characters’ perspectives. [...] Fortunato’s narrative –mirroring the writing of the novel itself– attempts to evade participating in any teleological ordering of the universe, affirming any higher authority, or even believing in the transformative power of his own discourse (“Writing Resistance” 321-22).

El resultado, para Miller Yozell, sería una suerte de parálisis, de negación de cualquier posibilidad de progreso, de repetición cíclica de la historia al no poder completarse el duelo por el objeto deseado, perdido o que debería estar y no está. Ese objeto, afirma la autora, es la promesa que trajo consigo la revolución, las esperanzas, los sueños de progreso y de una vida mejor. Esta productividad excesiva que no se resuelve en ninguna instancia final, sino que es circular y repetitiva, es un modo de resistencia a la pretensión, por parte del discurso revolucionario, de incorporación total a su propio texto. Sin embargo, “[t]his gesture is particularly devastating precisely because it does not represent a liberation through imagination –the positing of another utopia, a solution, a new revolution that in a way might validate or participate in the logic of the Revolution–” (328).

En todas estas apreciaciones la ficción literaria produce, mientras dura, una huida hacia una dimensión imaginaria que, al negar la realidad, lleva a la ruina. Estas interpretaciones, además, encuentran la posibilidad de tornarse verosímiles al ser ratificadas por la vida del propio autor, narrada por él mismo en numerosas

entrevistas y, sobre todo, en *Antes que anochezca*: la lucha de sus personajes contra el sometimiento que padecen es equiparable a la lucha que el propio Reinaldo Arenas emprende blandiendo la literatura como única arma, para decirlo con una metáfora de circulación corriente en la época. Irónicamente, la terrible carta de despedida en la que Fidel Castro es acusado como único culpable de su decisión de suicidio funciona en el corpus areniano como punto de partida, no como punto final. La trágica muerte de quien dejara, casi como epitafio, la frase “Cuba será libre. Yo ya lo soy” ha terminado por teñir retrospectivamente –me veo tentada de decir “por aprisionar”– la recepción de sus textos.

Así, leída desde la rabia y el desengaño que supuran esos últimos textos previos al suicidio, la singularidad con que Arenas imagina lo revolucionario y su vínculo con la literatura en sus trabajos inmediatamente posteriores al triunfo del Ejército Rebelde se pierde de vista, se esfuma ante la contundencia con que en los textos posteriores a los años setenta la crítica al régimen de Castro se va haciendo cada vez más recalcitrante.

Quiero en este capítulo revisar estas ideas asumidas por la crítica de modo prácticamente unánime, que, como hemos visto, se organizan alrededor de las nociones de “denuncia”, “utopía” y “escape”. En esta perspectiva, para Arenas la intervención política de la literatura pasa por la posibilidad de mitigación de las penurias padecidas al abrir una vía de escape que conduce a un mundo imaginario. Esa postulación de un lugar “otro”, utópico, regido por ciertos valores –éticos, estéticos, políticos– que se hallan perseguidos o censurados en el mundo real, implica también, por contraste –que en numerosas ocasiones resulta del recurso a la parodia–

una denuncia a ese mundo así como también una reivindicación de la batalla ética de quienes luchan por hacer saber lo que los poderosos no quieren que se sepa de él.

Las resonancias del pensamiento de Nietzsche que algunos críticos han señalado en la obra de Arenas<sup>49</sup> será mi propio punto de partida para indagar las relaciones entre literatura y realidad por parte de este autor. También recurriré a las apropiaciones que de la herencia nietzscheana realizan Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari, en tanto todos ellos, siguiendo al autor de *La gaya ciencia*, se proponen el desafío de “pensar de otro modo” (Deleuze, *Foucault* 74) como condición para transformar radicalmente la realidad.

La lectura que quiero proponer, guiándome por este rastro nietzscheano, sostiene que para Arenas la escritura no implica, en sí misma, un trabajo de creación a partir del lenguaje, puesto que el lenguaje es ya desde su origen el resultado de una actividad creativa o ficcionalizante. Desde *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* sabemos que para Nietzsche el lenguaje es una colección de metáforas producidas por “unos animales inteligentes” capaces de inventar estructuras conceptuales que, con el uso y la costumbre, terminan constituyendo grandes ficciones compartidas a las que se les otorga finalmente el valor de verdades autoevidentes<sup>50</sup>. La hipótesis sobre la que querría trabajar en este capítulo es que para

---

<sup>49</sup> Al respecto, pueden consultarse los artículos de Franklin García Sánchez, “El color del verano, de Reinaldo Arenas, o la plenitud del dionisismo”; Eduardo C. Béjar, *La textualidad de Reinaldo Arenas: juegos de la escritura posmoderna*.

<sup>50</sup> Esta crítica de la verdad como correspondencia con la realidad queda demolida definitivamente en este breve ensayo cuando Nietzsche dice: “¿Qué es entonces la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se

Arenas, cuando se repiten las ficciones o metáforas ya consagradas, no hay creación literaria en el verdadero sentido de la palabra. Por el contrario, sí hay creación cuando hay destrucción y recomposición creativa de estas inmensas estructuras que, al constituir los grandes relatos legitimadores de lo que definimos como “realidad”, implican “la obligación de mentir según una convención establecida, de mentir de un modo gregario, en un estilo vinculativo para todos” (8).

Sobre esta base es que considero que pueden arribarse a otras conclusiones muy distintas a aquellas que la crítica suele presentar cuando se discute acerca de la relación que, en el corpus areniano, la literatura establece con el contexto histórico. De alguna u otra manera, esos trabajos críticos dan a entender que ese corpus delata las huellas de lo que Fernando Aínsa denomina una *intención utópica*<sup>51</sup>. Es sabido que el tema de la utopía, entendida como proyección de un mundo idealizado en el que las carencias y defectos del orden existente están superadas, constituyó un aspecto central en la producción intelectual cubana de los sesenta. Jesús Barquet sintetiza esta idea cuando, analizando ciertas propuestas artístico-literarias inmediatamente posteriores al triunfo rebelde, señala que

[...] tras condenar como utópicos los postulados socialistas de Saint-Simon, Fourier y Proudhon, los filósofos alemanes Carlos Marx y Federico Engels propusieron como socialismo “científico” sus ideas de “la transformación necesaria del sistema capitalista en sistema

---

han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora consideradas como monedas, sino como metal” (8).

<sup>51</sup> Para Fernando Aínsa, “[e]n la medida en que la utopía nace de un sentimiento de rebelión frente a un estado de cosas histórico que se considera insatisfactorio, rebeldía que se acompaña a veces de una observación lúcida de la sociedad en que se vive y que se contrapone a una “realidad imaginaria” pueden integrarse a lo utópico muchas páginas y textos que sin pertenecer al género utópico propiamente dicho, tienen una ‘intención’ o un ‘modo’ utópico” (“Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica” 86).

comunista”, pero excluyeron “cualquier previsión acerca de la forma que tomar [ía] la sociedad futura y cualquier programa para ella”, afirma Nicola Abbagnano. Debido a ese déficit en la teoría inicial, muchos seguidores teóricos (los escritores ortodoxos incluidos) e implantadores prácticos del marxismo, necesitaron después restituir el componente utópico condenado por sus maestros: con diversos propósitos desarrollaron entonces lo que Northrop Frye llamó la “utopía marxista” [...]

Era, pues, a esa construcción teórica de una utopía social a la que debían integrarse los personajes fictivos, todavía imperfectos, de las propuestas ortodoxas. En muchas ocasiones, para establecer un contraste y brindar el modelo de hombre nuevo a seguir, aparecía también en dichas obras alguno que otro personaje perfecto, por lo general ideológicamente prefabricado según los requerimientos oficiales del momento (124).

La utopía es, ciertamente, un no-lugar, pero que sigue vinculado al lugar desde el que se escribe en el presente en tanto constituye una reflexión crítica sobre las condiciones de la sociedad actual. Como sostiene Fernando Aínsa: “Entre la ‘topía’ desde la que se escribe y la ‘utopía’ proyectada hay siempre una interacción dialéctica. [...] Toda forma de ‘felicidad imaginada’ a través de la ‘subversión’ de la realidad es una manera de reflexionar sobre el presente” (“Tensión utópica” 86-87).

Esta concepción de la utopía coincidiría también con la definición que Foucault hace del término: “Utopias –dice Foucault– are sites with no real place. They are sites that have a general relation of direct or inverted analogy with the real space of Society. They present society itself in a perfected form, or else society turned upside down, but in any case these utopias are fundamentally unreal spaces” (“Of Other Spaces” 24). Esto implica que, pese a que la utopía es un espacio imaginario que se postula “en otro lugar”, en verdad se encuentra en relación de continuidad, de homogeneidad con el espacio “realmente” existente al que toma como punto de partida para invertirlo, ofreciendo ahora una representación ideal del mismo. Así,



aunque la utopía parece no tener correlato con el mundo empírico, tiene, no obstante, lo que Deleuze y Guattari llamarían una *territorialidad*<sup>52</sup> tan cerrada a la creación de nuevos agenciamientos como la de la misma sociedad a la que invierte: en efecto, este lugar en donde el sufrimiento y la carencia han finalmente desaparecido quedaría organizado conforme a un cierto modelo de la felicidad y la abundancia, esto es, asumiría una forma de la representación desde una inteligibilidad que le antecede y la determina previamente.

Por lo contrario, para Arenas la creación literaria no consiste en la mera proposición de un mundo que subvierte los valores del mundo actual, cuyas condiciones de sordidez y desigualdad se denuncian. La creación literaria ocurre cuando se logra abrir una línea de fuga, una vía por la cual la potencia de la vida queda liberada de las formas que detienen su devenir y la aprisionan al confinarla bajo distintos modos de organización del ser –humano, animal, social, etc.–. Nótese, sin embargo, que esta definición de “creación” de cuño nietzscheano se aproxima notablemente a la definición de lo revolucionario que ofrecen Deleuze y Guattari: al igual que la creación artística, sostienen, la revolución también ocurre en un plano de inmanencia, esto es, fuera de toda referencia a un fundamento o a una trascendencia ideal (*¿Qué es la filosofía?* 102). Más aún: el acontecimiento revolucionario no sólo es inmanente, como el acto creativo, sino que, como él, también es productivo: no consiste en la redención de un pueblo al que se libera de sus cadenas, posibilitando

---

<sup>52</sup> La noción de *territorialidad*, acuñada por Gilles Deleuze y Félix Guattari, alude a un agenciamiento de la tierra y del medio a partir del acto de marcar, de hacer un trazo por el cual lo que antes era sólo materia deviene ahora materia de la expresión: “el territorio no es anterior con relación a la marca cualitativa, es la marca la que crea el territorio” (*Mil mesetas* 322).

ahora la plena manifestación de su voluntad antes oprimida bajo la forma de la sociedad de los camaradas (la revolución soviética) o la sociedad de los hermanos, libres ahora, incluso para competir (la revolución americana)<sup>53</sup>, sino en la producción de un pueblo nuevo, un *pueblo que falta*. Y *falta* precisamente porque no puede reconocerse en los modelos disponibles, ligados a proyectos estatales, nacionales, raciales, regionales, etc. Al referirse a este pueblo que no existe aún, Deleuze y Guattari hablan de un pueblo *menor o minoría*: destinaciones colectivas que, en tanto no pueden organizarse bajo ninguna forma de codificación, están en el proceso de hacerse siempre, en constante devenir. Así, por llevar a cabo un trabajo de descomposición de la lengua pública o “mayor” y crear, forzando sus formas, una lengua otra dentro de aquella, la literatura ofrece a este pueblo una posibilidad de vida: aquello, entonces, que *falta* en la lengua y en lo social, busca darse una voz en lo que Deleuze y Guattari llaman una “literatura menor”<sup>54</sup>. Y la revolución, movimiento de “desterritorialización absoluta”, le ofrece, por su parte, a este pueblo, una “tierra nueva” (*¿Qué es la filosofía?* 102), en la que el espacio ya estriado, segmentado, cuadriculado por la organización estatal ahora se presenta alisado, habilitado para las nuevas conexiones que efectúe la vida en su fuerza de existir.

En las páginas que siguen me propongo leer algunos textos de Reinaldo Arenas a la luz del debate acerca de las relaciones entre literatura y realidad que, en los años sesenta, concentra en su casi totalidad las discusiones al interior del campo

---

<sup>53</sup> Acerca del fracaso de estas dos grandes revoluciones del siglo XX, véase Gilles Deleuze, *Crítica y clínica* 216.

<sup>54</sup> Sobre la noción de “pueblo menor”, véanse de Gilles Deleuze, *Crítica y clínica* 11 y *Kafka. Por una literatura menor* 28-44.

cultural cubano, intentando demostrar que para este autor la ficción no es ni un instrumento de conocimiento ni mucho menos el lugar de representación de la realidad, aunque más no sea en forma utópica, sino que constituye un modo de intervención en ella al transformar radicalmente nuestra forma de percibirla, componerla y ser afectados por ella.

### **Crítica de la razón utópica**

Quiero leer uno de los primeros cuentos escritos por Arenas poco tiempo después del triunfo de la revolución, para examinar en éste los modos en que es pensada la subversión radical del orden existente. Se trata de “Con los ojos cerrados”, fechado en 1964, y su importancia es tal que el autor eligió su título para el primer libro –una colección de cuentos– que publicó en su carrera literaria. Es una narración muy breve en la que el tema es el de la ficción utópica. El narrador, un pequeño de ocho años, malherido y enyesado en la cama del hospital, le confiesa al lector su travesura infantil. Esa mañana, luego de levantarse excepcionalmente temprano debido a la partida en viaje de su tía, salió para la escuela con tiempo de sobra. Ese exceso de tiempo le dio la oportunidad de prestar atención a lo que ocurre en el camino. Primero, se cruza con un gato acostado en el borde de la acera. Advirtiéndolo el peligro que corre el gato, intenta despertarlo pero comprueba que está muerto. Se dirige luego hasta la dulcería, en cuya puerta de entrada están, como siempre, dos viejitas pidiendo limosna. Compra tortas de chocolate dentro de la dulcería, y como gasta todo su dinero en dulces, sale por la puerta de atrás para que no lo vean las

mendigas. Sigue su camino hacia la escuela, y comienza a caminar por el puente que cruza el río. Escucha una algarabía enorme, y se asoma por la baranda: un grupo de muchachos acosa a una rata con gritos y pedradas contra un rincón. Los chillidos del animal terminan cuando uno de los muchachos lo revienta con una vara. Los demás celebran alegremente la matanza tirando el cuerpo de la rata muerta al río.

El narrador comienza entonces a caminar en medio del puente y en este punto del relato se tiende un puente entre la realidad y la ficción:

Caramba –me dije– qué fácil es caminar sobre el puente. Se puede hacer hasta con los ojos cerrados, pues a un lado tenemos las rejas que no lo dejan a uno caer al agua, y del otro, el contén de la acera que nos avisa antes de que pisemos la calle. Y para comprobarlo cerré los ojos y seguí caminando. Al principio me sujetaba con una mano a la baranda del puente, pero luego ya no fue necesario. Y seguí caminando con los ojos cerrados. Y no se lo vaya usted a decir a mi madre, pero con los ojos cerrados uno ve muchas cosas, y hasta mejor que si los lleváramos abiertos...

[...] Y, con los ojos cerrados, me puse a pensar en las calles y en las cosas; sin dejar de andar (25).

Entonces el narrador cuenta lo que vio mientras pensaba “en las calles y en las cosas”. Ve a su tía embellecida con un vestido largo y blanco; tropieza otra vez con el gato dormido, pero esta vez, al rozarlo con el pie, el gato se despierta y sale corriendo. Luego llega otra vez a la dulcería. Mientras mira los dulces en la vidriera, las dos mendigas lo invitan a comer dulces desde detrás del mostrador, pues ahora son las dependientas. Las viejitas adivinan sus deseos y le regalan una enorme torta de chocolate y almendras. “Y yo me volví loco de alegría”, dice el narrador y vuelve otra vez hacia el puente, donde escucha nuevamente el griterío de los muchachos en el río. Pero aquí también la situación anterior se ha invertido. “Y (con los ojos

cerrados) me asomé por la baranda del puente y los vi allá abajo, nadando apresurados hasta el centro del río para salvar una rata de agua, pues la pobre parece que estaba enferma y no podía nadar” (26). Mientras los muchachos tienden la rata al sol, el narrador va a llamarlos para que compartan con él la inmensa torta, pero es entonces cuando un camión le pasa casi por arriba “en medio de la calle que era donde, sin darme cuenta, me había parado” (27).

El relato termina de una manera ambigua: por un lado, el pequeño narrador tiende un reto al lector:

Y no crea que lo que le he contado es mentira. No vaya a pensar que porque tengo un poco de fiebre y a cada rato me quejo del dolor en las piernas estoy diciendo mentiras, porque no es así. Y si usted quiere comprobar si fue verdad, vaya al puente, que seguramente debe estar todavía, toda desparramada sobre el asfalto, la torta grande y casi colorada (27).

Esto es, si el enunciatario se sitúa en el puente que conduce a la ficción y si cierra los ojos –ve con los ojos de la imaginación–, entonces aparecerá la torta. Pero al mismo tiempo, el final entra en contradicción con el principio del cuento:

A usted sí se lo voy a decir, porque sé que si se lo cuento a usted no se me va a reír en la cara ni me va a regañar. Pero a mi madre no. A mamá no le diré nada, porque de hacerlo no dejaría de pelearme y de regañarme. Y, *aunque es casi seguro que ella tendría la razón*, no *quiero* oír ningún consejo ni advertencia (23, bastardillas mías).

La confesión del niño asume como punto de partida el conflicto entre el *saber* y el *querer*. Hay, por parte del narrador, un reconocimiento *casi* pleno de que la razón está del lado de su madre: si ella conociera los detalles del accidente de su hijo, con seguridad lo regañaría mercedamente diciéndole que confundir así la realidad con la

imaginación conlleva el riesgo de muerte. Más aún, allí están los hechos para confirmarlo: el cuerpo del niño termina con las piernas rotas. De manera que el “casi seguro” no es tanto un modalizador que está impugnando el grado de verdad de un argumento —esto es, está cuestionando sus fallas desde la lógica que rige ese saber—, sino más bien como la expresión, por parte del narrador, de una *voluntad* deliberada de no aceptar un consejo o advertencia que, pese a ser reconocido como correcto de acuerdo a las reglas de esa misma lógica, *quiere* desobedecerla. Como si, tal vez por capricho o por travesura, el niño le dijera: “Seguramente tienes razón pero aún así no quiero oírte, porque, aunque la reconozco, *quiero* desobedecer a esa razón”.

En síntesis, hay desobediencia pero hay también reconocimiento y afirmación del orden del cual el niño se fuga, puesto que el mundo de ficción que el niño construye y controla a voluntad —basta cerrar los ojos para que aparezca— aún es tributario del mundo aceptado como “real”, en tanto éste es su referencia y de éste, por inversión, obtiene su sentido. Lo que quiero decir, entonces, es que en el discurso del niño hay una plena conciencia de la existencia de dos planos, uno dependiente del otro: el primero, el de la realidad, al que pertenece su madre, las mendigas, el gato muerto, los muchachos, etc. El segundo, el que se abre cuando cierra sus ojos, y que tiene su origen en el otro, puesto que es su versión utopizada. Y porque tiene plena conciencia de estas dos dimensiones, y porque sabe que el mundo “real” que representa su madre<sup>55</sup> está en el origen de su ficción, es que puede prever su regaño.

---

<sup>55</sup> El papel de la madre (y en general de la mujer) en la obra de Reinaldo Arenas ha dado lugar a numerosos ensayos y artículos. La madre suele aparecer bajo la doble condición de víctima de una sociedad patriarcal, en donde se ve sometida al abuso de poder físico, sexual, económico de los hombres, pero encarna también la figura de verdugo, de hembra devoradora que asume rasgos castrenses, incluso dictatoriales. Así, por ejemplo, en *Arturo, la estrella más brillante* es la madre, con uniforme de soldado y apuntándole con la escopeta, la que le

Sólo que, aunque lo sabe, *prefiere* negarlo, creando para sí ese mundo ideal que es refugio, antes que posibilidad de escape y creación de otra cosa.

El tema vuelve a hacerse presente en *Arturo, la estrella más brillante*, escrita en 1971. Allí se narra una situación similar, enfatizándose más dramáticamente aún este carácter mortal de las ficciones que se proponen como alternativa ante las miserias del mundo verdadero. Arturo, el hijo homosexual que Arenas da a conocer ya en la noveleta *La vieja rosa*, es confinado a un campo de reclusión de homosexuales, en donde es sometido a toda clase de vejaciones bajo el pretexto de su “reeducación”. Insultos, patadas, humillaciones constantes, largas horas cortando caña bajo el sol, servicios sexuales a los guardias, penosos “desfiles de modelos” y “actuaciones artísticas” de “Las Locas Cautivas” –otros internos homosexuales como Arturo, que se divierten (y divierten a los guardias) teatralizando, en un imaginario cabaret, su identidad, sobreactuando sus rasgos hasta volverlos grotescos y ridículos– marcan el oprobioso ritmo diario del campo de trabajo. Al principio Arturo se mantiene aparte, y se nos dice que trató:

de seguir siendo él mismo, de aislarse, pero ellos comenzaron a tomar represalias [...] Arturo lo soportó todo en silencio y esto los encontró aún más a ellos, hasta los superiores, los jefes, los otros, aumentaban su desprecio ante aquel mariconcito que a pesar de su “debilidad” quería dárseles de persona decente [...] (31)

---

grita al protagonista: “maricón, ahora sí no te me vas a escapar” (91). Por otro lado, la madre de Arturo es la protagonista de “La vieja Rosa”, símbolo femenino de la fertilidad de la tierra, pero también manifestación de la malignidad y la castración. En *El asalto* es la madre quien personifica la figura del tirano Primer Reprimero al que el protagonista quiere, desesperadamente, matar. En la obra de Arenas, en fin, la figura materna está siempre presente, despertando en sus personajes masculinos el deseo ambivalente de cometer incesto y asesinato. Para el estudio de este punto, véanse Lillian Bertot, “Figuras y tropos de la opresión en la obra de Reinaldo Arenas”; Alicia Rodríguez, “La mujer en la obra de Reinaldo Arenas” y Julio César Cervantes et al. “*El asalto*. La agonía de un final o el final de una persecución”.

Cuando el desprecio se convierte en ataque físico, Arturo comprende finalmente que:

[...] si quería sobrevivir tenía que adaptarse o fingir adaptarse como quizás hacían otros que ahora mismo lo atropellaban, tenía que hablar como ellos, tenía que reírse como ellos, tenía que hacer los mismos gestos que ellos, y Arturo manipuló aquella jerigonza afectada y delirante, comenzó a lanzar la típica carcajada de la loca histérica, cantar, modelar, pintarse los ojos y el pelo y los labios con lo que apareciese, hacerse grandes y azules ojeras, todo esto lo hizo él hasta dominar y adueñarse de todas las jergas y ademanes típicos del maricón prisionero (33).

Arturo se consagra entonces a esta simulación “adaptativa” –simulación que, como vimos en “Comienza el desfile”, es una constante en los personajes arenianos– y en poco tiempo su performance en tanto “loca” lo destaca sobre los demás, logrando incluso ser elegido Reina de las Locas Cautivas. Su nueva personalidad lo protege ahora y le permite ocultar la que será a partir de entonces lo que llama su “verdadera labor” (39), la de dar testimonio del horror: “Porque él se iba a rebelar, dando testimonios de todo el horror, comunicándole a alguien, a muchos, al mundo, o aunque fuese a una sola persona que aún conservara incorruptible su capacidad de pensar, la realidad” (38).

Arturo se entrega completamente a la tarea de escribir, robando horas al sueño, al baño, al descanso. Escribe en las libretas traídas por su hermana, en los márgenes de los manuales de marxismo-leninismo, de los carteles políticos, en las propagandas murales. No cesa de escribir. Pero, ¿en qué consiste el “testimonio” de Arturo? Por cierto no se trata de uno que obedezca a las reglas del género, tales como el apego al referente real, el borramiento de la subjetividad del narrador, o la



utilización de un lenguaje neutro a fin de producir un efecto “documental”. Por el contrario, el testimonio de Arturo consistirá en crear, hasta en sus detalles más insignificantes, un mundo perfecto y bello, que invertirá punto por punto, como en el cuento anterior, las miserias de esa comunidad infame que forman prisioneros y guardias del campo de trabajo.

Nuevamente Arenas nos enfrenta aquí al problema de las relaciones entre realidad y ficción. ¿Por qué está proponiendo en tanto testimonio un texto que es pura invención, que no refiere en ningún momento a los datos de la realidad inmediata? Mi hipótesis es que, como en “Con los ojos cerrados”, tal vez quiera decirnos que “esta” ficción, producida para olvidar la realidad, trae consigo sus huellas, y de ese modo la atestigua. Arenas se estaría tal vez riendo del entusiasmo que sus colegas escritores manifiestan por el género testimonial como expresión propia de la literatura revolucionaria, que finalmente permitiría superar la brecha entre realidad y ficción, entre política y literatura. Puesto que para Arenas la “mala” ficción no implica una ruptura con la realidad que conocemos, en tanto –como es el caso de las ficciones utópicas de Arturo o del niño–, no implica la creación de un nuevo orden de enunciación y visibilización. Antes bien, al conservar el ya existente, está con éste en una relación de continuidad, y por tanto lleva su marca: lo atestigua y también lo repite y en este punto no habría diferencia con el registro “objetivo” de la realidad. Todas las cauciones y previsiones a las que recurren los cultores del testimonio para no traicionar “los hechos reales” –esto es, para no “ficcionalizar”– serían, para Arenas, completamente inútiles puesto que en verdad eso que entienden por ficción – la fabulación, la invención de situaciones imaginarias– no implica necesariamente

poner en cuestión esa ficción “original” que compartimos por el lenguaje y en el lenguaje y que llamamos, por comodidad, “realidad”.

Estamos entonces ante una hipótesis de lectura que nos aleja sustancialmente de la más defendida por la crítica: el problema de Arturo no es tanto que se escapa de la realidad a través de la ficción, sino que su ficción no tiene la suficiente potencia creadora y lo mantiene todavía demasiado cerca de esa otra, ya existente, que coincidimos en reconocer como nuestro mundo. Como en “Con los ojos cerrados”, el problema de Arturo es que su mundo ficticio reproduce, aunque con signo invertido, la estructura del mundo “real” del que pretende escapar. Aquello de lo que éste carece, es lo que abunda en el mundo imaginario: silencio, belleza, amor –incluso nieve (“la nieve tan soñada, jamás vista, tantas veces remedada con algodones, espejos y ceniza”) –. Y sobre todo, poder: puesto que si en el mundo “real” debe obedecer a los soldados, y reconocer las reglas –aunque más no sea simulándolas forzosamente para sobrevivir– de las Locas Cautivas, en el otro mundo dará vida, será creador omnipotente de un universo que obedece completamente a sus designios:

[...] ahora nadie, sino él, Arturo, era Dios; nadie, sino él, Arturo, podría hacer algo por él, Arturo [...] (65)

[...] era el poder de hacerlo todo, el poder de participar en todo, el poder de poder zafarse de pronto de la mezquina tradición, de la miseria de siempre, el rompimiento con esa figura tenebrosa, encorvada, pobre, asustada y esclavizada que había sido él (que son ellos, los otros, los demás, todos) y ahora, libre, Dios, crear el universo añorado, su universo... (71-72)

Este trabajo de creación de una dimensión ideal es también la consumación de un dominio sobre el lenguaje por parte de Arturo, un lenguaje forzado por su voluntad de expresión a proveerle de las palabras más raras, más inusuales, más difíciles de

extraer de su fondo de voces; un dominio simbólico frente a la pobreza intelectual del cabo que revisa sus apuntes sin poder descifrar lo que lee y que será el reverso del dominio que el protagonista padece en el plano de las relaciones de fuerza:

[...] papeles, cartones, pancartas, afiches, actas de consejos de guerra, y todo escrito hasta los mismos bordes; [...] éste no sólo se conforma con desmoralizarse a sí mismo, sino que también nos desmoraliza a nosotros, al país, a la patria, mira lo que escribe, contrarrevolución, contrarrevolución descarada; y el cabo lee, trabajosamente, algunas palabras que no entiende: *jacintos, turquesas, ónix, ópalos, calcedonias, jades...un aterido lo-fo-ro-ro, ¿lofororo?, ¡qué coño es esto!, qué cantidad de sandeces y boberías, qué verborrea, qué palabras tan raras...* (67)

Finalmente, Arturo será también, como Dios, creador de una criatura perfecta, que, pese a ser aludida como una aparición casi mesiánica (“el exquisito” (72), “el divino” (74), “el elegido” (76), “él, el dios, su dios” (78) ), es, en verdad, un efecto más de su dominio autorial absoluto: “[...] y se dispuso febrilmente a construirlo todo para el gran recibimiento, para la llegada del otro, de *él*, quien sería la culminación de su obra...” (66)

La ficción literaria de Arturo no abre una línea de fuga con respecto de la “realidad”, ni rompe el régimen discursivo disponible para dejar al descubierto su carácter contingente, sino que, todo lo contrario, queda apresada dentro de los límites de ambos, trabajando siempre con los códigos de la representación. Su escritura obedece al intento de realizar un deseo, pero éste está, desde su inicio, subordinado a un fin superior que le impone sus formas, que lo disciplina dictándole un método para organizar los insumos de la actividad ficcionalizante:

[...] era ahora realmente cuando todos esos esfuerzos tomaban una coherencia suprema, se encaminaba hacia un fin perfecto y ordenado,

único y grandioso; así se orientaban misteriosamente las ideas, llegaban, eran seleccionadas, eran rechazadas las imágenes simples o repetidas, feas o tristes que diariamente tenía que contemplar y que seguramente ellos, los otros, los demás, todos, se las lanzaban contra su memoria o su ilusión [...] todos sus razonamientos, todas sus fuerzas y hasta sus gestos, todo su organismo y sus intenciones, todos sus sentidos estaban tensos, limpios, alertas, listos, dispuestos a asimilar y a rechazar, a aprovechar y transformar, a sacrificar en función de la gran obra que por ellos fluía [...] (8)

Así, en la invención de su mundo ideal, Arturo codifica su deseo, lo vuelve objeto de representación en entidades definidas, le asigna una forma y una función. Con Deleuze, podríamos decir que Arturo territorializa su deseo nuevamente en ese mundo que dobla el mundo “real” al ofrecer ahora su versión perfeccionada, si por “mundo perfecto” entendemos a aquel en el cual para cada deseo, experimentado como carencia, hay un objeto que lo colma. Podría afirmarse que la ficción de Arturo –o la del niño de “Con los ojos cerrados”– es un trabajo de “corrección” del mundo conforme a otro que Arturo impone como modelo ideal, en el cual las criaturas que lo habitan están sujetas a un guión que están obligados a cumplir. Por eso es que, en las últimas líneas de la novela, leemos que el evasivo muchacho cuyo advenimiento intenta inútilmente provocar Arturo con cada detalle de su obra creadora, aparece finalmente, aunque del lado de la tropa de soldados, enarbolando el arma y apuntándole. Este soldado que ahora le dispara no es entonces más que la otra cara del divino muchacho, aunque en su versión degradada, grotesca. Lejos de reconocerlo como su creador, a quien le debe la vida, es su propia criatura quien lo mata introduciendo así, por primera vez, una posibilidad de libertad que, si obviamente no existía en el campo de reclusión, tampoco logró generar Arturo con la escritura de su novela.

Vemos entonces que esta actividad ficcionalizadora que Arenas pone en escena en estos textos no consigue abrir una hendidura en ese “ejército de metáforas” u orden simbólico ya existente, sino que, por el contrario, están siempre dentro de sus límites. Pareciera entonces que estamos dando la razón a los críticos de Arenas, cuando sostienen que las invenciones de estos personajes arenianos son ciertamente fatales para ellos mismos e inocuas desde el punto de vista político, puesto que no contribuyen a una transformación de lo dado sino que lo continúan, lo conservan. Pero, por el contrario, como he querido sugerir, el primero en decir esto es el propio Arenas. Pues es Arenas quien denuncia en esta manera de entender la literatura – apegada a la idea clásica de autor, de forma, de belleza, de ficción– una forma de debilitar la vida. En este sentido, tanto *Arturo, la estrella más brillante* como “Con los ojos cerrados” deben leerse como manifiestos literarios del autor, en donde deja claramente asentadas sus afirmaciones más fuertes respecto de cuándo y bajo qué condiciones puede darse la creación literaria.

En primer lugar, nos dice que en tanto el mundo de ficción construido por el niño y por Arturo comparten los presupuestos básicos a partir de los cuales concebimos naturalmente la “realidad” –el Sujeto como soberano, el Deseo como carencia, el Lenguaje como instrumento–, son también un testimonio de ella en tanto, si bien buscan superarla, lo hacen en sus mismos términos y con su misma lógica. Y, en segundo lugar, al ser estos presupuestos del conocimiento de la realidad *también* ellos mismos una ficción cuyo origen en tanto tal ha sido ya olvidado, quedarían expuestos por sí mismos los límites del proyecto político-literario que reivindica,

como nueva forma narrativa, el registro testimonial de las transformaciones producidas por la revolución<sup>56</sup>.

Pero creo que Arenas dice algo más acerca de las relaciones entre literatura y realidad. Profundizando en esta crítica a una noción de la creación literaria como repetición de lo mismo, muchos de sus primeros relatos constituyen un intento de explorar la potencialidad política de la ficción. Dicho de otra manera, creo que en esos textos la idea de la revolución concebida por el joven Arenas se disuelve en su idea de literatura: ambas son un dispositivo de producción de nuevas metáforas que permitirían escapar de las verdades previas, creando las condiciones para la apertura de lo que Deleuze llama un *campo de posible*. Pero “posible” no se refiere a lo que puede llegar, efectiva o lógicamente, sino a la creación de nuevas posibilidades de vida, esto es, nuevas maneras de afectar y ser afectado que surgen por un cambio en nuestra manera de componernos con las cosas, entre las cosas y con el mundo<sup>57</sup>. Ya se ha señalado antes que el acontecimiento revolucionario, como el acto creativo, no sólo es inmanente, sino también productivo. Sin embargo, aquello que es producido no puede percibirse con los sentidos de los que dispone nuestro cuerpo actual, ni

---

<sup>56</sup> Es interesante señalar que *Arturo, la estrella más brillante* está fechada en 1971, el mismo año en que se lleva a cabo la “confesión pública” de Heberto Padilla ante la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba). Esa “confesión” teatral, que se toca con el testimonio en el punto en que también aquí hay un sujeto que se narra a sí mismo y al narrarse queda constituido en *otro*, afirmaba, negándola, la imposibilidad de la disidencia o la crítica a la revolución. Podríamos, en vista de esa coincidencia temporal, preguntarnos hasta qué punto el personaje de Arturo dialoga con este “caso” que produjo la reacción internacional ante una “autocrítica” que dejaba claramente de manifiesto la inadecuación entre testimonio y la realidad, o, dicho también al revés, la capacidad de un texto absolutamente ficcional y previamente acordado con las autoridades del Estado para dar cuenta de la realidad.

<sup>57</sup> Como afirma François Zourabichvili en su excelente lectura de Deleuze, “lo posible llega por el acontecimiento, y no a la inversa; el acontecimiento político por excelencia –la revolución– no es la realización de un posible, sino una *apertura de posible*” (138).

tampoco puede reconocerse en ninguna inteligibilidad que la antecede. Es, como veremos, una forma completamente otra de subjetividad la que emerge con la conmoción revolucionaria.

### **El derrocamiento de Alipio**

En *Termina el desfile* hay un cuento breve y extraño que, pese a la indiscutible belleza de su prosa, ha sido prácticamente ignorado por la crítica. Su título es “El reino de Alipio”, y está fechado en 1968. Me interesa detenerme en este cuento porque, como veremos enseguida, en él la ficción es entendida como flujo desterritorializante, desestructurador de esa ficción original, primera, a la que llamamos “realidad”, y porque Arenas atribuye a esta potencia un valor político revolucionario.

Alipio es un simple mandadero que pasa el día haciendo encargos para otros, pero cuando llega la noche se instala en su única posesión terrestre, un pequeño balcón, y desde este puesto de observación contempla el cielo estrellado. Todas las noches cumple el mismo ritual: “Así lo ha hecho durante años, y así piensa seguirlo haciendo”. El ritual consiste en identificar las estrellas, nombrar una a una las constelaciones que van apareciendo en el cielo, aplicando un saber que parece corresponderse naturalmente con aquello que ve:

Alfa, dice Alipio, y mira hacia occidente. Zeta, dice, y ahora su cabeza se empina hacia lo más alto del cielo. La Osa Mayor, dice, y sus manos se elevan hasta la altura de los hombros. Por un momento queda en éxtasis; luego se vuelve lentamente hacia el Norte, y contempla una constelación casi imperceptible. Son las Pléyades, dice Alipio (99).

La voz narrativa nos informa acerca de la epistemología que rige el acto de observación de Alipio: “No pudo estudiar Alipio (la única carrera que le hubiese interesado era la Uranografía, pero entonces habría tenido que abandonar las estrellas verdaderas para mirar sus fotografías en los libros)” (101). Para el protagonista, el nombre que pronuncia cada vez que aparece una constelación, es el de la cosa en sí, puesto que no está contemplando la reproducción de su luz mediante la técnica fotográfica, sino la luz “real”. El nombre, signo de la cosa, se aplica directamente a la cosa, y no a otro signo de ella. Sin embargo, en verdad Alipio está inmerso en una ficción que experimenta como la realidad misma, puesto que no está leyendo el cielo conforme a los signos que “naturalmente” le corresponden, sino que, en verdad, antes lo ha producido como texto. Sólo *aparentemente* Alipio es un lector pasivo, sumido en la aplicación de los nombres correspondientes a cada porción de brillo. Su verdadera condición es la de hacedor y su majestad reside en el dominio de la palabra. “El reino de Alipio se abre ante sus ojos” (101) dice el narrador y allí, en esa página negra que es el cielo de noviembre, Alipio inscribe los signos que lo instituyen a él como fuente de todo sentido. Dicho de otra manera: Alipio inventa una ficción según la cual el cielo desempeña el papel de “lo real” y, al hacerlo, se pone a él mismo en el lugar del descifrador de su sentido a través de la aplicación de las palabras apropiadas. Sin embargo, nótese que no es que haya un descifrador porque haya algo ya dado que descifrar, sino que lo que ha ocurrido es exactamente lo contrario: primero se ha postulado la existencia de un universo preñado de significación, sólo con respecto al cual Alipio puede, luego, erigirse como el único ser capaz de descifrarlo. Por medio de esta operación Alipio ha conjurado el caos y el azar, y al



hacerlo ha dotado de sentido a su existencia humana –de otro modo insignificante–. De manera tal que el ritual de observación y control del cielo que lleva a cabo noche a noche no es más que un modo de desplegar su deseo de poder, de dominio sobre esas manchas de luz que, al ser organizadas como estrellas o constelaciones, sostienen la ficción de su condición de soberano. Es por esta operación antropocéntrica que se produce la operación más importante de todas: Alipio, apenas un “mandadero” –esto es, alguien sometido a fuerzas que lo mandan, que dirigen su existencia–, se inviste como mandante, se consagra como rey de ese reino estelar. Visto así, su imposición de significación a los astros del cielo –operación cuyo efecto es el de proporcionarle, contra la contingencia y la incertidumbre, un reino–, no se diferencia demasiado de la invención de un reino propio por parte de Arturo. Alipio es, como Arturo, un gran productor de ficción –esta vez, de una ficción astronómica– a partir de una ficción primera. Pues Alipio no hace más que organizar la abundancia de luz alrededor de lo que Deleuze y Guattari llamarían un “significante despótico”<sup>58</sup> –en este caso la idea de Orden– que se expresaría cada vez que posa su mirada sobre las estrellas, obligando a las luces a representar una y otra vez esa pieza teatral privada que tiene lugar durante el crepúsculo. Así es como “produce” a Orión, Sirio, Castor y Pólux, el Cúmulo Global de Omega, el Centauro, la Cruz del Sur. Más aún, no sólo impone un orden inteligible allí donde no hay más que un “chisporroteo luminoso”, sino que incluso postula la existencia de algo para lo que no hay siquiera correspondencia empírica: “Y sigue nombrando, una por una, las constelaciones, las más

---

<sup>58</sup> El concepto de “significante despótico” alude a la subordinación de toda producción significativa a un significante último, trascendente y completo, cuya interpretación es controlada arbitrariamente por el déspota imperial. Véase Deleuze, *El Anti-Edipo* 211 y ss.

insignificantes estrellas que posiblemente hace millones de años que desaparecieron” (100).

Sin embargo, esa noche de noviembre algo ocurre cuando el sol termina de esconderse y las primeras estrellas se muestran. Como siempre, Alipio se asoma a su balcón y comienza su rutina de nombrar las luces que se encienden una tras otras “como breves estallidos fosforescentes” (99). Pero esta vez todo será diferente, y la trama del relato se construye a partir de la narración de los acontecimientos que constituyen esa diferencia. Esa noche el cielo está particularmente brillante, desborda de luz, exhibe su “máxima opulencia”. En vano Alipio trata de mirar como siempre. “Por un momento queda en éxtasis” (99) se nos informa; “[...] ya el cielo es un chisporroteo luminoso y *él no sabe dónde fijar los ojos*” (100, subrayado mío). El saber con el que Alipio ha construido su reino, esa noche entra en crisis: puesto que el cielo es una explosión imponente de chispas, no puede distinguir entre ellas lo “que convenientemente ha llamado ‘constelaciones’”. Ahora Alipio no sabe dónde posar los ojos para seguir nombrando y su mirada se ha desorganizado. Ya no es la del observador objetivo y racional, porque su percepción se enrarece, sus sentidos se confunden. Ahora ve con sonidos, escucha la oscuridad del cielo nocturno: “Alipio parece esta noche más feliz que nunca: es noviembre, transparente y sonoro. Noviembre, sonando todas las fanfarrias de la oscuridad; haciendo perceptible hasta el cometa más lejano, aún en gestación” (100). Alipio “se siente completamente feliz”, repite otra vez el narrador renglones más abajo. Pero he aquí que esta multiplicidad de sensaciones, este éxtasis desata un proceso de corrosión que afecta simultáneamente el saber de Alipio, su anterior lugar de soberano y su propia

corporalidad. Para decirlo más apropiadamente con palabras de Gilles Deleuze y Félix Guattari, afecta “los tres grandes estratos que se relacionan con nosotros, es decir aquellos que nos atan más directamente: el organismo, significancia y la subjetivación” (*Mil mesetas* 164).

Desestratificación del organismo puesto que en Alipio se inicia una desorganización de su cuerpo en tanto codificación jerarquizada de órganos que prescribe una cierta facticidad, una cierta experiencia de lo corporal: aquella dada por las funciones de los órganos previamente especificadas. Ya hemos mencionado una alteración en la mirada y en las facultades auditivas. Debemos apuntar también las conexiones que el cuerpo de Alipio comienza a establecer con lo vegetal, con lo animal. Su éxtasis ante las estrellas lo lleva –se nos dice– a confundirse con las hojas del almendro, a sonreír “como conejo”, a estirar aún más su “cuello de lagarto”, a comportarse de un modo extraño. Un estado de frenesí lo invade, su cuerpo se mueve sin obedecer ya a ninguna finalidad –“Por último comienza a saltar sobre el balcón, como si quisiera escaparse hacia lo alto, levanta las manos, corre de un lado a otro, suelta chillidos de júbilo, ríe a carcajadas...” (100)–. Es el momento de abandonar las palabras: “Luego sale de su cuerpo un pequeño ruido” (100). Comprobamos, por tanto, un segundo movimiento: de desestratificación de la significancia, de descomposición de la lengua. Lo que empezó siendo una actividad de observación meticulosa, identificación por su nombre y clasificación de las estrellas como entidades estáticas, es ahora chillido, ruido, sonido sin forma, más apto sin embargo para captar la luz como acontecimiento intempestivo, como multiplicidad de formas que se suceden y varían, y que no podrían ajustarse a una lógica de la identidad.

Por último asistimos simultáneamente a una desestratificación de la subjetivación entendida como individuación psicológica, como conciencia de un yo experimentado en tanto unidad, puesto que ahora se trata de una subjetividad que se acopla con otra cosa, que *incorpora* otra cosa. Pues ese fuego que hasta entonces Alipio creía contemplar desde una posición exterior ahora se aloja en él, descendiendo primero por la garganta, luego por el pecho, hasta llenar su propio vientre: “Alipio siente que un goce renovado le estremece la garganta, le llega al pecho y estalla en el estómago en innumerables cosquilleos” (101). Si hasta hace un momento eran las estrellas las que aparecían “como breves estallidos fosforescentes” (99), ahora son sus entrañas las que estallan. Se trata de un *cosquilleo*, palabra que Arenas usará en otras ocasiones<sup>59</sup> para aludir a ese momento en que se desata este proceso de arrasamiento de la subjetividad, de fundición con otra cosa, en este caso por obra del fuego y la devoración. *Cosquilleo*, vale la pena recordarlo, etimológicamente proviene de *cosca* –picazón–, y está relacionado con *coscarse* –concomerse (y aquí *comer* conserva su uso metafórico en el sentido de picar, consumirse por la comezón interior)– y *escocer* –causar escozor, ardor, quemazón–. La luz que Alipio siente bajar por su garganta y su estómago lo come a su vez por dentro: las estrellas titilan ahora en su interior (resulta pertinente recordar aquí que en latín *cosquilleo* es *titillatio*).

Alipio queda así descolocado de su lugar de soberano: ahora ya no hay rey que detente el derecho de representar –en el doble sentido, político y semiótico del término *representar*– ningún reino, puesto que no existe ya brecha entre mandante y

---

<sup>59</sup> Véase, por ejemplo, “Las buenas conciencias”. En la nota 12 comentaremos brevemente este poema.

súbdito, entre signo y referente. Esa brecha queda suturada por un devenir común con el cielo, puesto que no sólo Alipio ha hecho un bloque de devenir-estrella en su interior, sino que además es devorado por el cielo mismo. Sólo así se entiende el extraño suceso que ocurre inmediatamente después de que se nos describe “el goce renovado” de Alipio, y que voy a citar extensamente:

En lo más alto del cielo el gravitar de todas las criaturas luminosas es avasallador. Pero de pronto, Alipio se queda muy quieto, mirando hacia lo alto; un punto luminoso gira alrededor de las estrellas, se desprende de las constelaciones, rueda sobre los astros y enciende la luna. La gran luminaria continúa descendiendo. [...] La luminaria parece una araña gigantesca y candente que hierve enfurecida; lanza chispazos que fulminan a los pájaros de la noche y precipitan las nubes, provocando torrentes de granizo y truenos insospechables. Se detiene de nuevo como buscando orientación. Alipio sigue corriendo. La luminaria ya lo persigue de cerca. Los penachos de las palmas quedan achicharrados [...] Alipio corre hacia el mar –piensa zambullirse entre las olas–; sus manos ya tocan el agua. Da un maullido: el agua está hirviendo; los peces, saltando inútilmente, caen de nuevo sobre el mar. La luz sigue descendiendo. Alipio, tembloroso, suelta chillidos incontrolables; se aleja de la playa y se refugia bajo un puente, escarba en el suelo tratando de desaparecer. [...] Alipio mira al enorme fuego que se le acerca: es como el infierno, como algo lujurioso que nunca pudo imaginar con tales dimensiones y formas. No es sólo una estrella, son millones de estrellas devorándose unas a otras, reduciéndose a partículas mínimas, poseyéndose. [...] Alipio se tira sobre la tierra despoblada y se aferra al suelo. La gran luminaria lo descubre, indefenso. Ahora su escándalo es como la respiración de un toro en celo, o la de una fiera hambrienta que de pronto descubre un almacén lleno de alimentos frescos. Alipio comienza a desprenderse de la tierra. Flota. Todo el estruendo de la luz parece llegar a su culminación. Alipio se ha desmayado. Los primeros resplandores del día van instalándose en los árboles. [...] Poco a poco, Alipio va despertándose, se agita aún inconsciente. Abre los ojos. Se encuentra en medio del campo, acostado en un charco viscoso que le baña los brazos, las piernas y le salpica los ojos. Trata de incorporarse. Un extraño dolor le invade todo el cuerpo. Mira a su alrededor, y es ahora cuando descubre el lodazal pegajoso en el que se encuentra. Pasa los dedos por el líquido espeso y se los lleva a la nariz. Al momento se sacude las manos, se pone de pie, y echa a andar. Es semen, dice. Enfurecido y triste continúa avanzando por el campo despoblado. A su paso va quedando un reguero húmedo (103).

La luz baja del cielo, urgida por una excitación que el narrador atribuye al mismo tiempo a la lujuria y al hambre: la luz –“toro en celo” y “fiera hambrienta”– posee a Alipio, quien a su vez la ha tragado dentro de sí. Ingestión mutua, cópula, experiencia de goce y también de terror, porque ahora “Alipio” desaparece. Ha devenido flujo de partículas luminosas, se ha vuelto pura intensidad, *nadie*. Es transportado a una zona de pérdida, de derroche, podríamos decir también de erotismo en sentido batailleano<sup>60</sup>, zona de suspenso, flotación en la que se disuelve todo: su subjetividad, su posición de observador, incluso aquello que parecía transmisible como saber –el nombre de las constelaciones, su ubicación en la grilla celeste–, como signo. Se trata de una disolución de la dicotomía sujeto/objeto, adentro/afuera. Esa fuerza lumínica no representable, que irrumpe en su violenta extrañeza, está ya dentro de Alipio: el titilar de las estrellas es ahora el cosquilleo de su cuerpo.

Tal vez Alipio nunca más vuelva a experimentar ese momento de éxtasis. El narrador apenas nos cuenta que regresa a su balcón “enfurecido y triste”. Nos dice también que otro anochecer de noviembre –que suponemos el siguiente a la noche del asalto de la luz– “[e]n el preciso instante en que el sol desaparece, Alipio, de un salto, entra en el cuarto y se acuesta, cubriéndose todo el cuerpo” (104). Desde ese escondite inútil, sudando a chorros, llorando, “no se decide a abrir la ventana”. No nos informa el narrador si Alipio finalmente se atreve –o no– a enfrentar el cielo. Pero sí podemos inferir, acorde con esta huella nietzscheana que venimos persiguiendo en

---

<sup>60</sup> Véase Georges Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*.

estos textos arenianos, que este devenir-luz ha producido un cambio de estado, un descarrilamiento, una fractura en el orden de las metáforas que hasta entonces había manipulado Alipio como un soberano, desatando, por la irrupción de esta fractura, un flujo de devenir que ha puesto en crisis sus certezas acerca de lo que son la “realidad” y él mismo.

No sabemos, entonces, si Alipio volverá o no a asomarse a su balcón, pero sabemos que ya no podrá decir otra vez que los astros del cielo son su reino; más aún, ni siquiera podrá afirmar de ellos que *son algo*, puesto que el lenguaje del ser y de la representación ha estallado, ha sido asaltado por la experiencia del devenir. Ya nunca más le será posible trazar los límites del territorio bajo su dominio, ni identificar a sus vasallos. Se ha producido, sin dudas, un derrocamiento del gobernante y un desplazamiento del sujeto de conocimiento. Pero se trata también de la corrosión absoluta de los fundamentos del orden astronómico hasta entonces conocido, por lo que, más que de derrocamiento, cabría hablar de una *revolución*.

### **Metáforas astronómicas**

Desde la antigüedad, todo modelo astronómico implicó también la postulación de un orden político. Por muchos siglos, el modelo de aristotélico-ptolomeico asignó a la Tierra un lugar fijo, inmóvil en el centro del universo, alrededor del cual giraban incansablemente los planetas. Se trataba de un orden eterno, estático, cuya temporalidad era la de los ciclos, en el que el Hombre poco podía hacer más que admirar la perfección de la obra divina. Poco importaba la complicada maraña de

esferas en las que resultaba este modelo geocéntrico a fin de dar cuenta de las trayectorias planetarias, si las “aparentes” irregularidades de la naturaleza que constataba el hombre a través de los sentidos quedaban finalmente ajustadas a las regularidades de las ideas matemáticas. Además de favorecer una concepción del hombre como un ser inactivo frente a un universo que no podía ni conocer ni controlar, este modelo, afín a la concepción del monarca como representante de Dios, dará prueba de sus ventajas a la hora de inculcar la aceptación de los infortunios terrenales. Como es sabido, será Nicolás Copérnico el que, con la recuperación del modelo heliocéntrico, ponga fin a esta condición pasiva del hombre. Su libro *De revolutionibus orbium caelestium* (“Sobre las revoluciones de los cuerpos celestes”) marca el inicio de la modernidad y, con ella, la confianza en la capacidad de la sola razón humana para explicar la maquinaria cósmica sin recurrir a dogmas religiosos. A partir de entonces el hombre queda libre de las fuerzas externas que lo sometían fatalmente, y se erige en sujeto activo, capaz de conocer a los objetos que lo rodean de acuerdo a la experiencia de sus sentidos y las facultades de su razón. Es también el comienzo del proceso de secularización de la política y de resquebrajamiento del poder del rey. En *Utopía y revolución* Melvin Lasky dedica numerosas páginas a describir la simultaneidad de dos pasajes: el que conduce de la astrología a la astronomía, y el que va de la teología a la política (39). Ambos pasajes son fundadores de la racionalidad moderna, y para Lasky la prueba de este carácter fundacional compartido por ambos estará dada por la migración de la noción de “revolución” desde el campo de la astronomía al campo de la política. La palabra usada para describir un proceso astronómico que transformaba radicalmente las ideas



acerca del universo hasta entonces dadas por ciertas, será, progresivamente, una metáfora que permitirá dar cuenta de la profundidad de las conmociones políticas que sacudieron el antiguo orden (323-29).

Podríamos entonces, fundadamente, practicar una lectura de “El reino de Alipio” como texto que dialoga con esta narrativa en la que se acoplan astronomía y política. Y en este punto podríamos afirmar que si la visión del universo según Copérnico revolucionaba el modelo astronómico-político consagrado por Ptolomeo, la visión del universo que experimenta Alipio revoluciona la de Copérnico, conmocionando sus presupuestos tanto en el modo de entender el acto de conocer como en el modo de entender la política.

Porque es en conformidad con las leyes de la razón moderna que inaugurara el “giro copernicano” que Alipio lleva a cabo el ritual del nombramiento de las estrellas, atribuyéndose para sí el lugar de descifrador y rey del universo, cuando en verdad todo lo que ha hecho es proyectarse sobre el espacio celestial para luego retirarse hipócritamente y “descubrir” sorprendido que puede interpretar esos signos que él mismo ha puesto antes<sup>61</sup>. Y es esa confianza copernicana en la razón, y la idea de

---

<sup>61</sup> “Las buenas conciencias” narra un proceso de destitución de autoridad similar al que se narra en “El reino de Alipio”. El poema comienza con un largo informe que el padre Bartolomé de las Casas destina a los reyes de España para dar razón de sus actividades en el Nuevo Mundo y dar testimonio de la crueldad de los métodos de la Conquista para con los indígenas. Pero la carta es también el lugar en el que se dejan ver los indicios de un discurso que se desorganiza, se desplaza poco a poco hacia otro lugar, alucinado por la visión de los cuerpos de los indios y por el perfume embriagador de esa diminuta flor blanca, la así llamada “bruja”, que ha reventado con la primavera. Y a partir de entonces, en ese que pretende ser un reporte de las acciones en tanto evangelizador, comienzan a irrumpir los síntomas del “embrujo”, la seducción producida por el carácter inefable de esos indios, a los que, como el perfume de la flor, se describe como “dulces” (39). Así, la naturaleza americana, silente e indescifrable, va socavando la identidad de esa primera persona que, creyendo estar en total dominio sobre el sentido, toma la pluma para escribir sobre ella, pero que progresivamente va volviéndose flor, animal, hereje celebrando ceremonias en contra de su propio Dios.

revolución que esa razón ensalzó, por la cual el hombre proclamó su majestad y dominio sobre todas las cosas, lo que resulta estrellado esa noche de noviembre. En consecuencia, esa noche Arenas acuña una nueva significación política para la antigua metáfora astronómica de la “revolución”.

### **Literatura y devenir revolucionario**

Alipio, como Fortunato, ha experimentado un “salto”: ambos han sido “asaltados”, tomados, arrastrados en una experiencia que los hace estallar, volverse un flujo de partículas, como el polvo rojo que cubre el cuerpo del protagonista de “Comienza el desfile”, como el “millón de partículas mínimas ardientes, rojas, contaminando toda la tierra” en que se transforma Fortunato en su instante final (*El palacio* 362). He aquí una diferencia fundamental con respecto a Arturo o el niño de “Con los ojos cerrados”, quienes permanecen siempre en control de los signos que manipulan y estructuran su creación literaria en función de modelos ideales trascendentes. En estos dos relatos, se cumple, ciertamente, la interpretación que la crítica extiende indistintamente a toda la obra de Arenas: las imágenes utópicas que producen sus personajes permiten dar testimonio de las condiciones reales de opresión, sirviéndoles como una frágil compensación simbólica. Si embargo, algo

---

La escritura del sacerdote intenta desesperadamente ser la conjura contra este devenir que ya se ha desatado en él y que no puede detener: escribe para decirse quién es, cuál es su misión, a qué monarcas sirve, a qué orden eclesiástica pertenece, cuál verdad es la que defiende. Pero mientras intenta angustiosamente fijarse a sí mismo en la escritura, su mano tiembla cuando dice: “yo, soldado fracasado, simple fraile de la orden de los Dominicos, también participo del cosquilleo cósmico, de la insólita melodía...” (37). Así, este cosquilleo, este goce que se apodera del cuerpo del fraile y lo hace finalmente enloquecer, va contaminando el relato de la conquista del Nuevo Mundo. O mejor: las crónicas de la conquista de América se escriben aquí como de-sujeción del fraile.

diferente ocurre con Alipio y con Fortunato. Ellos no hacen un uso reflexivo de los signos para construir un refugio. Ellos estallan, porque el devenir que los arrastra en eso que Fortunato llama “transfiguraciones” (361) exige la liquidación de los modos dominantes de la conciencia, de la sensibilidad, de la percepción del espacio y del tiempo en el que se dan las cosas tanto como de las palabras que las nombran. Y, según nos da a entender Arenas, es *esta* alteración lo que tiene el valor de revolución, lo que liquida el orden anterior y hace posible la invención de uno nuevo.

Por todo esto pienso que estos textos arenianos deben todavía someterse a una lectura en la que el análisis de la idea de literatura que de ellos emerge no comience, una vez más, partiendo de la premisa de que para este autor ésta es concebida en tanto acción evasiva, ineficaz o melancólica. Antes bien, creo que está aún por hacerse una lectura que eche luz sobre este problema pensándolo desde la crítica areniana a la idea oficial, teleológica, de la revolución. Dicho de otro modo, si con frecuencia el acento ha estado puesto en afirmar que la actividad literaria de Fortunato es inútil, fantasiosa o ineficaz, debería explorarse ahora la hipótesis según la cual, desde el punto de vista de una *literatura menor*, la idea de revolución que subyace a esas lecturas es tan pobre que quedaría satisfecha si tan sólo éste hubiera logrado conseguir un arma para poder finalmente unirse a los milicianos. Como señala Deleuze, lo que verdaderamente importa a la hora de pensar las condiciones de la emancipación es el *devenir revolucionario* y no el *futuro* o telos de la revolución.

En los escritos de juventud de Reinaldo Arenas, lo que importa no es la conquista del poder para la implementación de un programa decidido de antemano a través de instituciones que representan a los oprimidos, sino abrir líneas de fuga que

escapan de toda forma de representación, y que en ese escape permiten la creación de una nueva sensibilidad. Tanto las utopías como la crítica a la realidad implícita en los relatos testimoniales presentan una idea demasiado esquemática de revolución, pues la imaginan como sustitución del mundo actual por otro en donde todos los deseos pueden ser colmados por la vía de la inversión tanto del orden social –y por esto la importancia de las armas–, como del orden simbólico –y por eso el desfile triunfal tiene resabios de “carnaval” o mundo al revés<sup>62</sup>–.

En cambio, la idea de lo revolucionario propuesta por Arenas, pasa por la creación de lo posible, y por eso se superpone con la idea de literatura. En Arenas, el acento está puesto no en la revolución como posibilidad de realizar los sueños acariciados en la utopía, sino en inventar un nuevo modo de soñar, en la producción de un nuevo modo de hacer ficción por fuera de las formas ya inertes del lenguaje.

La pregunta ¿qué es lo nuevo, y cómo lo reconocemos? se impone aquí.

Arenas no nos dice nada de la visión de Alipio ni del contenido del canto sin fin de Fortunato<sup>63</sup>. Todo lo contrario: por ejemplo, cuando se detiene en hacerle conocer al

---

<sup>62</sup> Los aspectos carnalescos en la obra areniana han sido señalados en numerosas ocasiones. Véase: Emil Volek, “La carnavalización y la alegoría en *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas”; Jorge Olivares, “Carnival and the Novel: Reinaldo Arenas’ *El palacio de las blanquísimas mofetas*”; Rafael Bordao, *La sátira, la ironía y el carnaval literario en Leprosorio (trilogía poética) de Reinaldo Arenas*; Rosa María Díez Cobo, “*El color del verano* o Nuevo jardín de las delicias, de Reinaldo Arenas: Humor negro y carnaval narrativo”.

<sup>63</sup> “[...] algunas veces por la mañana, o al oscurecer, se iba para el saó cercano y comenzaba a desarrollar una canción inventada por él que hablaba de todo, que lo decía todo. Una canción que podía durar dos o tres horas y que variaba de acuerdo al viento, al calor o al tramo de camino por el cual pasase en ese momento. [...] Fueron aquellas canciones, infinitas, delirantes, dichas al viento. Irrecuperables desde luego, la única verdadera creación (y así lo pensaba él) que a lo largo de toda su vida hubo de lograr...” *El palacio de las blanquísimas mofetas* (51).

lector lo que escriben los personajes –las novelitas de Fortunato donde la prostituta Lolín es protagonista, o la novela que Arturo prepara para poder encontrarse con “el divino muchacho”– accedemos a historias que repiten las formas canonizadas de la belleza, la justicia y la felicidad. En cambio, de las “transfiguraciones”, acoplamientos y desbordes de los personajes nada sabemos: de esa experiencia – textual, sonora, visual– no hay registro. A lo sumo podríamos afirmar que, para entender la producción resultante de ese escape deberíamos, también nosotros los lectores, escapar junto a los personajes, seguirlos en su actividad ficcionalizante, productora de otra sensibilidad. Tal vez así llegaríamos a gozar de la extraña canción de Fortunato, o a sentir, con Alipio, la voluptuosidad del cosquilleo cósmico.

### CAPÍTULO III

#### *CICATRICES Y LA MAYOR: EL ENIGMA DE LO REAL*

##### **Introducción**

La relación entre política y literatura durante los sesenta adquiere ribetes particulares en Argentina. La cuestión de la proscripción del peronismo, en el año 1955, afectó, desde sus comienzos, todas las narrativas en torno a la transformación revolucionaria de la sociedad. Los años subsiguientes al golpe de Estado que confinó a Juan Domingo Perón al exilio, al partido peronista a su disolución, y que dispuso la intervención de todos los sindicatos –la “columna vertebral” del peronismo–, se caracterizarán por la progresiva organización de grupos guerrilleros que fueron adquiriendo cada vez mayor protagonismo. Las políticas fuertemente represivas de los sucesivos gobiernos militares, el control impuesto por las Fuerzas Armadas a los gobiernos civiles, la pauperización creciente y la pérdida de derechos de la clase obrera, llevaron a la escalada de acciones armadas a partir de 1960. Desde entonces, y hasta la instauración del Proceso de Reorganización Nacional en marzo de 1976, el conflicto social, la violencia política y la proliferación de discursos que anunciaban la transformación de la sociedad por la vía de la revolución fueron un factor constante que hizo sentir fuertemente sus efectos en la literatura, y sobre todo, en los escritores de izquierda.

Así, cuando en 1973 Rodolfo Walsh lanza provocativamente su famosa frase “tenés un arma: la máquina de escribir. Según cómo la manejas es un abanico o es

una pistola” (*Oscuro día de justicia* 28), o Francisco Urondo, según la anécdota que apunta Miguel Dalmaroni, en algún momento de los setenta afirma: “Yo empuñé las armas porque buscaba la palabra justa” (*Palabra justa* 9), resulta obvio que ha quedado fuertemente consolidada lo que este crítico argentino entiende como la “constelación de creencias dominadas por la convicción de que solo cierto ajuste con la acción política revolucionaria legitimaba cualquier otra práctica, especialmente la del escritor” (*Palabra justa* 9).

En ese contexto de violencia social que para muchos intelectuales opera como una exigencia de toma de posición<sup>64</sup>, Juan José Saer publica *Cicatrices*, novela que aparece en el año 1969. Poco después, en 1976, un libro de relatos y “argumentos”, algunos de los cuales han sido escritos en paralelo a la novela recién aludida, que lleva por título *La mayor*.

Ambos libros, engendrados al fragor de los sucesos que acontecen entre 1969 y 1975, han sido estudiados con frecuencia. En la gran mayoría de los casos, predomina un abordaje de *Cicatrices* y *La mayor* desde el punto de vista de su experimentación formal, que delata la fuerte impronta de los postulados del nouveau-roman, aplicados aquí al tratamiento de las grandes obsesiones del universo saeriano: el tiempo, lo real, la percepción, el lenguaje. Sin embargo, la lectura política de estos textos es escasa si se la compara con las novelas posteriores a los años ochenta, dado que al examinar los modos en que la historia entra en el proyecto de escritura saeriano los comentaristas han preferido centrarse en el corpus de las llamadas “novelas de la

---

<sup>64</sup> “[L]os 60, como se los suele llamar, no son una época sino una posición”, dice Ricardo Piglia en *Crítica y ficción* (95).

dictadura”, aquellas que narran el horror de los crímenes perpetrados por la dictadura militar –fundamentalmente *Nadie, nada, nunca, Glosa, Lo imborrable* y *La pesquisa*<sup>65</sup>–. Pero, repetimos, no pueden pasarse por alto los acontecimientos político-sociales que enmarcan la escritura de *Cicatrices* y *La mayor*, cuya importancia es registrada de un modo sutil en estos textos, y fuerza a leerlos, también, en esa clave. El más relevante, sin duda, es el estallido social en contra la dictadura del general Juan Carlos Onganía protagonizado por obreros y estudiantes que se conoció como “el cordobazo” de 1969, “episodio fundador de una ola de movilización social que se prolongó hasta 1975” (Romero 176). El caos político desatado tras la muerte de Juan Domingo Perón, el alto índice de recesión y desocupación, y el accionar simultáneo de grupos parapoliciales y de grupos armados pertenecientes a asociaciones sindicales de derecha, por un lado, y de organizaciones guerrilleras revolucionarias por otro, fueron la excusa para un nuevo golpe de estado en marzo de 1976, cuando retornan los militares al gobierno bajo la forma de una feroz dictadura. *Cicatrices* y *La mayor*, pertenecientes sin duda a esa línea constante en la literatura argentina que, como ha señalado Saer en su ensayo “El escritor argentino en su tradición”, está marcada por el signo inconfundible de la violencia política<sup>66</sup>, se colocan en este escenario sombrío,

---

<sup>65</sup> Véase, por ejemplo, Julio Premat, “El retorno de la historia: la dictadura según Saer”; María Bermúdez Martínez, *La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan José Saer*; Florinda Goldberg, “*La pesquisa* de Juan José Saer: alambradas de la ficción”; Isabel Quintana, “Cáscaras vacías, un agujero en el orden del ser: espectralidad y política en la literatura de Juan José Saer”; Gabriel Riera, “Fidelidad al acontecimiento. De la narración en Saer (historia, memoria y trauma en *Glosa*)”, entre otros.

<sup>66</sup> En este ensayo, que pretende, a la vez, confirmar pero también rectificar la tesis expuesta por Jorge Luis Borges en su célebre “El escritor argentino y la tradición”, Saer postulaba que si la literatura argentina pertenecía a la tradición occidental lo era porque en sus orígenes estaba la violencia y el caos. “La materia misma de nuestros clásicos es la violencia política”, afirma el santafesino (63). Así, Saer daba una vuelta de tuerca a las ideas de Borges, quien, como afirma Arcadio Díaz Quiñones en “La literatura de una nación pequeña: Juan José Saer



aunque lo hagan de un modo que resulta imperceptible desde las categorías con las que suelen leerse los cruces entre política y literatura. Y la palabra “sombrió” no podría ser aquí más pertinente. Ambos libros insisten en la exploración obsesiva de aquello que (nunca plenamente) se da a la luz de nuestro entendimiento, dedicando extensas páginas al análisis de la percepción y los modos en que nombramos aquello que percibimos –sobre todo de la visión, entendida como instancia engendradora de las cosas del mundo que, antes de ser recortadas por un régimen de visión/nominación, ni siquiera tenían el estatuto de tales–.

Pero, decimos, esos interrogantes de carácter filosófico quedan enlazados a los acontecimientos histórico-políticos que ocurren en el presente de la escritura de estos relatos. Desde esta perspectiva, estos revelan su profunda inscripción en la realidad de su época (y dejo pendiente para más adelante el examen del significado de la palabra *realidad*).

### **La realidad como enigma: policial y política en *Cicatrices* y “La mayor”**

Tanto en *Cicatrices* como en el relato inaugural de *La mayor*, que lleva el mismo título, tenemos un crimen, y una pregunta que con obstinación se repite todo el tiempo: ¿qué sucede? ¿Qué sucedió? En ambos, decimos, pueden percibirse las marcas del género policial, puesto que si hay un género en el que estas dos cuestiones

---

y Ricardo Piglia”, “disuelve el problema en clave liberal” (64). Allí donde para el autor de *Ficciones* escribir como argentino era escribir de muchas y diversas maneras, para Saer escribir como argentino es “aventurarse en la selva de [los] conflictos” (67): “La tradición literaria argentina se forjó siempre en la incertidumbre, en la violencia y bajo la amenaza del caos; en muchos casos hizo de ellos su materia. *Y es justamente por eso que pertenece a la tradición de Occidente*” (66).

—crimen y esclarecimiento— adquieren el carácter de núcleo o eje alrededor del cual se organiza la trama, es precisamente éste. La narrativa policial es siempre, de un modo u otro, un intento de entender o descifrar lo que sucede, al tiempo que liga la importancia de ese desciframiento a la explicación de una muerte<sup>67</sup>. Así, lo definitorio del género estaría dado no sólo por la estructura enigma/solución, sino además por su reflexión en torno a nuestros modos de conocer. El policial, entonces, además de escenificar la búsqueda de la verdad, puede leerse también, afirma Daniel Link, como una puesta en escena del funcionamiento de nuestra matriz perceptiva (“Prólogo” 5) y de la validación de sus resultados.

Pero, si bien es obvio que *toda* la literatura funciona como matriz perceptiva en tanto nos muestra un estado particular de la imaginación social o de los modos sociales de imaginar (“Prólogo” 5), en el caso del género policial el tema *es* esta matriz perceptiva: qué procedimientos empleados por el investigador dan acceso a “la verdad de los hechos”, y cuáles son los criterios lógicos sobre los que estos procedimientos fundan su racionalidad —por ejemplo, en el caso del policial clásico, los procedimientos deductivos e inductivos; en el caso del *hard boiled* o policial negro, los procedimientos ligados a la experiencia empírica del investigador—. Entonces, puede afirmarse que el género policial no sólo es un modo de hablar de lo político porque tiene como asunto principal la relación entre violación de la ley y

---

<sup>67</sup> De aquí la afirmación de Daniel Link, para quien el policial se “dispara hacia la epistemología” (“Juego silencioso” 6). Más aún: la muerte —agrega Link con cierto humor negro— sería entonces la única (e imbatible) garantía de que siempre seguirá habiendo relatos, de entre los cuales —me atrevo a afirmar— si llevamos más allá el razonamiento, podríamos decir que las teorías epistemológicas serían un caso.

administración de justicia<sup>68</sup>, sino además porque vuelve explícitas nuestras *políticas de la verdad*, esto es, las condiciones que debe cumplir un enunciado para que sea considerado como verdadero<sup>69</sup>.

Entonces, la posibilidad de desplegar una reflexión filosófica acerca de los efectos de saber/poder resultantes del anudamiento entre ley, razón y verdad que ofrece el policial es, sin lugar a dudas, una de las razones por las cuales Saer se ha inclinado por este género a lo largo de su trayectoria literaria. Sin embargo, considero que su opción por incursionar en las formas del policial durante los sesenta tiene que ver también con razones histórico-políticas específicas, esto es, con la intención de intervenir en un debate acerca de las relaciones entre literatura y realidad que atraviesa todo el campo literario argentino y que, de la mano de autores como Rodolfo Walsh o Ricardo Piglia, se resuelve en apuestas que hacen un uso innovador de las reglas de este género. “Nuestra generación –dice Saer en “Dos razones”– está familiarizada con el género policial. [...] Yo siempre he sostenido [...] que la novela negra es una forma de realismo crítico, lo cual explicaría su auge en la Argentina en

---

<sup>68</sup> En el centro del género policial está siempre el delito, y este, como lo demuestra Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito: un manual*, es siempre político toda vez que pone en juego tanto al Estado y sus instituciones específicas (policía, justicia), como a la sociedad y sus instituciones específicas (la prensa, la opinión pública), sea para la definición, clasificación y castigo del delito, sea para su legitimación a través de la corrupción y la tergiversación de la información (pensemos en Walsh y en Piglia).

<sup>69</sup> Sigo aquí a Michel Foucault, para quien la verdad no se encuentra fuera del poder ni carece de efectos de poder. Por lo contrario, en toda sociedad las “relaciones de poder múltiples atraviesan, caracterizan, constituyen el cuerpo social; y estas relaciones de poder no pueden disociarse, ni establecerse, ni funcionar sin una producción, una acumulación, una circulación, un funcionamiento del discurso. No hay ejercicio de poder posible sin una cierta economía de los discursos de verdad que funcionan en, y a partir de esta pareja. Estamos sometidos a la producción de la verdad desde el poder y no podemos ejercitar el poder más que a través de la producción de la verdad” (“Curso del 14 de enero” 139-40). Esta estrecha articulación entre mecanismos de poder y discursos del saber puede definirse como una *política de la verdad*. Al respecto, véase también de Michel Foucault *La verdad y las formas jurídicas* y *El orden del discurso*.

las décadas del sesenta y del setenta, es decir durante un período fuertemente reivindicativo” (*Narración-objeto* 159). Por su parte Ricardo Piglia, en “Conversación en Princeton”, va en la misma dirección cuando al recordar su trabajo como editor de novelas policiales para la colección Serie Negra entre 1968 y 1976, señala que en ese momento leía las novelas policiales “como una manera de transformar un debate sobre qué quiere decir hacer literatura social” (176). En este sentido, constata en la atención creciente hacia la novela policial una “respuesta a un debate muy duro de los años sesenta, de la izquierda, digamos, que era qué tipo de exigencias sociales le eran hechas a un escritor” (176). En la misma entrevista, el autor de *Respiración artificial* afirma haber encontrado en el género policial una tradición de izquierda que “no tenía que ver ni con el realismo socialista, ni con el compromiso a la Sartre ni con la teoría del “reflejo” en el sentido de Lukács, sino una forma que trabaja lo social como enigma. No era un simple reflejo de la sociedad, sino que traficaba con lo social, lo convertía en intriga y en red anecdótica” (177).

Pero “pensar lo social como enigma” puede significar cosas distintas. Puede, como es el caso de Rodolfo Walsh y del mismo Piglia, pensarse desde el secreto, desde lo que se puede/no se puede saber, en el sentido de que la literatura (y en seguida discutiremos la presencia de lo literario en los textos de no-ficción de Walsh) es siempre una lucha por desenmascarar las ficciones del poder —especialmente aquellas sobre las que se sostiene el poder estatal— para sacar a luz la verdad que ellas ocultan. Pero también puede pensarse en una clave distinta a la denuncia al Estado y otras máquinas de producción de creencia. En este caso ya no se trata de poner en relación lo social con lo secreto, entendido como algo que por haber sido escondido o

enmascarado ha *devenido* un enigma que el investigador puede, finalmente, descifrar, sino más bien de suponer que la realidad social en particular, y lo que llamamos “la realidad” en general, *es*, ontológicamente hablando, un enigma.

Teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora, en este capítulo me propongo abordar *Cicatrices* y *La mayor* teniendo en mira dos objetivos. El primero es indagar de qué manera en estos textos la reflexión filosófica –tema exhaustivamente estudiado por parte de los críticos de Saer– cifra también una profunda reflexión política sobre “la realidad” y sobre el presente. Esta cuestión, mucho menos atendida, es la que mi lectura pretende enfatizar al leer en clave policial tanto la novela mencionada como el cuento “La mayor”.

Mi segundo propósito es buscar, en algunos “argumentos” de *La mayor*, posibles respuestas a las cuestiones que surgen del análisis llevado a cabo en la primera parte recién mencionada. Pues, si leídos en clave policial los textos de Juan José Saer dicen que la realidad es, en sí misma, un enigma insoluble, entonces postular un curso de acción política como el más racional, y un sujeto que tiene la misión histórica de llevarla a cabo, es pura locura. Este escepticismo hacia cualquier idea redentorista de la historia deja lugar, sin embargo, a un sutil planteo en torno a la amistad y a la literatura como formas de la política que quiero examinar al final del capítulo.

### **De sindicalistas, peronistas y asesinos**

Ambientada en un tiempo posterior al golpe militar contra Juan Domingo Perón de 1955, *Cicatrices* se inscribe dentro del debate político de los sesenta también por otros detalles, como por ejemplo el hecho de que el eje sobre el que giran las cuatro historias allí narradas sea un sindicalista. Luis Fiore, tal su nombre, mata a balazos a su esposa el feriado del Día del Trabajador, una de las fechas más emblemáticas dentro del calendario peronista. La novela se organiza en cuatro partes, en las que cada uno de sus protagonistas ofrece un relato que a su vez refiere, de modo más o menos directo según el caso, al episodio del crimen. La estructura de la novela no responde, sin embargo, a una intención de construcción multi-perspectivista de un acontecimiento al que se da por sentado. Por el contrario, se trata más bien de explorar el estatuto complejo de ese acontecimiento, que se transforma en un *hecho* una vez que es narrado como experiencia a la que se ha accedido por vías diversas: los sentidos (en el caso de Ángel y del juez López Garay, testigos del suicidio del sindicalista, o de las prostitutas, testigos del crimen de la mujer) y el lenguaje (en el caso de Sergio Escalante, quien se entera de que Fiore está preso por asesinato cuando Marcos Rosemberg se lo comenta).

Formalmente, el esquema de la novela puede describirse con la metáfora de los círculos que se rozan apenas por un momento sin llegar a superponerse nunca, imagen que queda prefigurada desde el inicio mismo de la novela, en la escena del billar. Sobre el paño de la mesa se deslizan las bolas, cada una de ellas guiada por su propio impulso; sin embargo, al chocar unas con otras, la disposición inicial de la totalidad de las bolas queda reordenada, sin que ninguna haya roto su propio

aislamiento con ese contacto y sin que se redirijan hacia ningún centro previamente dado. El juego se convierte, así, en imagen de la inconmensurabilidad de la experiencia de cada ser humano en su singularidad (“A cada mesa corresponde un orden de acontecimientos diferentes con distinto ritmo, distinta duración, distinto valor y distinto significado” [109]), pero también del desamparo de la humanidad, habida cuenta de la indiferencia del resto del universo hacia su existencia:

La bola blanca choca con la de punto y el golpe resuena con su sonoridad peculiar en el gran salón plagado de ruidos, de murmullos, de gritos y de voces. El cono de luz artificial que cae sobre la mesa verde nos aísla como en el interior de una carpa. Hay varios conos luminosos a lo largo del salón. Cada uno de ellos está tan aislado de los otros, y moviéndose con tan perfecta autonomía, que parecen planetas con su sitio fijado en un sistema, girando en él, ignorando cada uno la existencia de los otros (15).

El primer relato está a cargo de Ángel, un joven periodista que acaba de entrar, gracias a las gestiones de Carlos Tomatis, en el diario *La Región*, donde tiene a su cargo las secciones “Estado del tiempo” y “Tribunales”. Además de periodista, Ángel es un lector apasionado, y también tiene aspiraciones de ser escritor. A falta de otras posibilidades, ensaya sus habilidades para construir ficciones con los partes meteorológicos, inventando chaparrones, granizos y temperaturas inexistentes. Entre los guiños realizados al género policial nos hace saber que en “un mes y pico” ha leído tres veces *El largo adiós*, de Raymond Chandler, “obra francamente genial”, además de tener la extraña costumbre de adoptar el nombre de Phillip Marlowe o de crear situaciones en las que Marlowe es uno de los protagonistas (como cuando entra en un hotel y pregunta por él al recepcionista). Es esta pasión por la literatura la que lo vincula con Tomatis y también con el juez Ernesto López Garay. Gracias a este

contacto personal con el juez, “por una especie de curiosidad malsana” (87), como le dice irónicamente el magistrado, Ángel obtiene su permiso para estar presente en la indagatoria judicial a Luis Fiore, que no puede llevarse a cabo pues éste se suicida arrojándose por la ventana del edificio.

El segundo relato está a cargo de Sergio Escalante, ex abogado laboralista encarcelado en 1955 junto a otros trabajadores peronistas –entre los que se cuenta Luis Fiore–, días después de la revolución que derroca a Juan Domingo Perón. Durante ese tiempo ha compartido la prisión con Luis Fiore. A la salida de la cárcel, en un asado con compañeros sindicalistas en el que se celebra la liberación de otros presos políticos, Escalante aprende a jugar al punto y banca. A partir de entonces, se entregará compulsivamente al juego y abandonará por completo su oficio de abogado, en una metáfora de la degradación en la que caen tanto el sindicalismo como los derechos laborales tras el golpe militar conocido como Revolución Libertadora. Su pulsión por las apuestas sólo es interrumpida para escribir lo que llama sus inverosímiles ensayos sobre “el realismo”, a los que piensa reunir en un libro cuyo título será: *Momentos fundamentales del realismo moderno*. Si bien se enfrenta aquí con un problema, bastante irónico viniendo de parte de alguien que, desde su trabajo de abogado, ha estado regido por el principio de la prueba y la demostración de los hechos: ese problema es qué es la realidad. Dice Escalante: “La palabra significaba algo: una actitud que se caracteriza por tomar en cuenta a la realidad. De eso estaba seguro. Me faltaba, únicamente, saber qué era la realidad. O *cómo* era, por lo menos” (114). Esa búsqueda de una definición convincente de la realidad no es ajena al juego ni a la literatura. Dado que el jugador jamás podrá conocer la cara oculta de las cartas,



no siempre es posible ganar, como tampoco es posible tampoco saberlo todo, verlo todo, o representar todo, a la manera del narrador omnisciente característico de la narración realista tradicional. La metáfora del juego se transpone así a la estructura de la novela: las cuatro historias narradas en *Cicatrices* no conducen a reconstruir ninguna realidad previa, y cada narrador, al igual que cada jugador, está “por así decirlo cerrado en sí mismo”:

En la ciudad, en la misma noche, funcionan ocho o diez mesas de punto y banca, en distintos lugares. Lo que ocurre en uno de los lugares, en una de las mesas, no significa nada para el otro. Cada lugar está, por así decirlo, cerrado en sí mismo. Aun cuando dos mesas estuviesen pegadas una a la otra, lo que ocurriese en una no significaría nada para la otra. A cada mesa corresponde un orden de acontecimientos diferentes, con distinto ritmo, distinta duración, distinto valor y distinto significado (123).

El juez Ernesto López Garay es quien habla en un tercer relato caracterizado por el borramiento de los límites entre la realidad y el sueño. Los “gorilas”, seres brutales movidos por el deseo de ejercer el poder y de someter sexualmente a los demás que habitan el sueño del juez, constituyen al mismo tiempo el punto de pasaje hacia la dimensión de la realidad. Pues durante el día, la figura del “gorila” reaparece pero como un calificativo al que apela reiteradamente López Garay para describir a las personas que ve durante el monólogo que ocupa su conciencia mientras conduce desde el edificio de Tribunales hasta su casa. Sin embargo, como es sabido, la palabra “gorila” significa, en la jerga política argentina, “antiperonista”, y alude a los sectores más reaccionarios que apoyaron el golpe contra Perón en 1955. López Garay, sin embargo, parece tomar distancia con esos sectores con los que debiera identificarse dada su condición de juez. Por el contrario, descreo de la justicia, es probablemente

homosexual y “goriliza” el mundo exterior, que se le aparece como brutal y amenazante. Su percepción de la realidad parece ser siempre dudosa e indecible, como los esfuerzos que realiza para encontrar los términos exactos que permitan traducir *El retrato de Dorian Gray*, la novela de Oscar Wilde ya tantas veces traducida. A la imposibilidad de conocer objetivamente el mundo, se suma la imposibilidad de detener la deriva incesante de sus representaciones. Su cuaderno de traducción está hecho de palabras tachadas, sustituidas por otras palabras que a su vez son tachadas otra vez y reemplazadas por otras, y así sucesivamente.

El último relato es el de Luis Fiore, el sindicalista. Fiore narra los hechos que suceden en el feriado del día del trabajador, que comienzan con la preparación de una excursión al río para cazar patos con su mujer y su hija, hasta el asesinato de la primera. El clima en el que se desarrolla la jornada es de una agresión latente y progresiva, que culmina con los dos balazos en la cara que Fiore dispara a su esposa.

Como las bolas en la mesa de billar, los cuatro relatos participan en la construcción de un único juego –la novela– pese a que cada uno de ellos conserva un alto grado de autonomía con respecto a los otros, no sólo desde el punto de vista estilístico (puesto que hay fuertes diferencias en los tonos y las formas del habla de cada uno de los narradores) sino también a nivel de la estructura final del texto (ya que los programas narrativos de cada personaje tienen respectivamente un alto grado de independencia). La cohesión de las cuatro partes depende así, fundamentalmente, de la unidad de lugar y de tiempo: transcurren, como casi todos los relatos de Saer, en la misma “zona”, en un período que va, como en un espiral, concentrándose finalmente en ese fatídico primero de mayo.

Permítaseme aquí traer a colación un texto muchas veces citado del crítico Martín Kohan, que lleva por título “Saer, Walsh: una discusión política en la literatura”. Allí, partiendo de un campo de interrogantes en torno a las relaciones entre cultura y política en la literatura de los sesenta similar al que venimos planteando, Kohan ensaya una interesante lectura de *Cicatrices*, estableciendo un productivo contrapunto entre esta novela y *¿Quién mató a Rosendo?*, el relato de no-ficción en el que Rodolfo Walsh investiga el asesinato de este líder metalúrgico perpetrado por sus adversarios dentro del campo sindical, los seguidores de Augusto Vandor. Uno de los ejes de análisis que plantea Kohan es que la apuesta de Saer se entiende mejor al ser contrastada con la de otros escritores que, como es el caso de Walsh, deciden abordar el mismo tema en el mismo momento histórico pero desde un sistema de convenciones genéricas tradicionales. Por mi parte, si bien acuerdo con la premisa de que poner en diálogo a ambos autores permite iluminar mejor los distintos modos de resolver la tensión entre política y literatura en los sesenta (y así, por lo que al objeto de este trabajo se refiere, quedaríamos en mejores condiciones de leer críticamente a Saer), no comparto la lectura que Kohan ofrece de Walsh, y por tanto no puedo acordar con las conclusiones a las que arriba, por comparación con éste, acerca de la novela del santafesino.

Me interesa entonces, asumir con Kohan el desafío de pensar los cruces entre política y literatura en *Cicatrices* según surge de una lectura de esta en diálogo con *¿Quién mató a Rosendo?*, aunque discutiendo, sin embargo, su interpretación.

Dice Kohan que ambos textos no sólo coinciden temporalmente –1969 es el año de su publicación–, sino que además tienen un tema común: “comparten el

planteamiento de la cuestión del sindicalista que asesina”<sup>70</sup>. Al escoger éste aspecto de la “realidad” eligen escribir acerca de una de las cuestiones sobre la cual se condensa gran parte de la controversia política del momento, dado que, al estar proscripto el peronismo, es en las instituciones gremiales donde anida el poder de esta fuerza partidaria y donde se llevan a cabo las luchas entre distintas facciones, no sólo por el poder dentro del sindicato, sino por el apoyo de Perón desde su exilio. De aquí que en los dos casos haya una voluntad de plantear “una misma cuestión: cómo discutir la política desde la literatura” (128).

Esta discusión –continúa Kohan– se centra sobre la controvertida cuestión de la posibilidad/imposibilidad de la representación política (sindical, en este caso), “al tiempo que, y por medio de, la consideración de la representación literaria (o bien la significativa omisión de un planteo de este tipo)” (122). Y aquí el crítico estaría aludiendo a la confianza de Walsh en la capacidad de traer a la presencia lo ausente por medio de un elemento –el cargo de delegado en el caso de la política, la palabra en el caso del lenguaje– al que se le confiere el carácter de signo de otra cosa. Esa confianza, dice, se revelaría en su esfuerzo por la búsqueda del testimonio, la evidencia y de la prueba, instrumentos estos que permitirían reponer un hecho que ya aconteció. Así, Walsh no cuestionaría la capacidad del lenguaje para dar acceso al referente, sino que, por el contrario, su investigación encontraría en aquellos recursos una garantía para lograrlo. Análogamente, concluye, del mismo modo en que existen mecanismos para representar “verdaderamente” lo ausente frente a las pretensiones

---

<sup>70</sup> El tema del sindicalista peronista que traiciona a su clase aparece con insistencia en las zonas más diversas del discurso social. En 1973 Raymundo Gleyzer, miembro del grupo Cine de Base, estrena el filme *Los traidores*, con este mismo tópico.

falsas de representación, también se estaría postulando la posibilidad de una verdadera representación política (sindical) frente a las formas corruptas.

Mostrar/demostrar lo que está oculto, o lo que es ya inaccesible, son para Kohan los ejes que definen el programa de escritura de Rodolfo Walsh. Y, este lenguaje de la mostración/demostración es aquel en el que los signos pretenden estar en directa sustitución de las cosas.

En cuanto a Saer, para Kohan también *Cicatrices* está recorrida por la pregunta acerca de “cómo hacer presente aquello que es ausencia” (122). Sin embargo, dice, “*Cicatrices* traza el recorrido de una defraudación” (124): ninguna de las cuatro partes en las que se divide el libro conduce a la esperada “reconstrucción del hecho”. “[L]as versiones de quienes no presenciaron el hecho son incompletas, parciales, discontinuas, frágiles, fatalmente derivadas de otras narraciones” (125), y el despliegue de esta defraudación en cuatro tiempos culmina en el momento de llevarse a cabo la indagatoria judicial del asesino, Luis Fiore, quien por toda declaración murmura “Los pedazos [...] No se pueden juntar” (91), y salta por la ventana del juzgado estrellándose en la vereda. Esta defraudación ante la incapacidad del lenguaje para representar tiene su correlato en la defraudación de la representación en la política: “Fiore es un obrero metalúrgico, y el día en que se comete el crimen es un primero de mayo (un primero de mayo familiar, es decir: despolitizado), y el insulto que su mujer le dirige en las peleas que preceden al desenlace es: “ladrón de sindicatos”. De modo que la problematización de la categoría de representación se desdobra y se lee en dos lógicas, no como dos dimensiones ajenas entre sí, sino dialogando en el texto” (125).

Hasta aquí, entonces, la estimulante lectura de Kohan. Sin embargo, como he dicho antes, si bien comparto los ejes a partir de los cuales pone en relación los dos textos, no acuerdo con su análisis ni con las conclusiones a las que éste arriba. Conclusiones en las que lo que son dos proyectos literarios complejos y originales, son a mi juicio simplificados al ser interpretadas finalmente como expresiones que piensan la relación entre literatura y realidad de manera opuesta: por un lado realismo, por el otro, la representación<sup>71</sup>. Pues no son otras que las directrices del realismo las que, para Kohan, finalmente guían a Walsh en su papel de periodista/detective que procura reconstruir los hechos “tal como objetivamente ocurrieron”:

En *¿Quién mató a Rosendo?* los hechos se restablecen, y lo que los vuelve recuperables para la verdad es la eficacia que se atribuye a las formas de la presencia para reparar las pérdidas que supone la ausencia. No se trata, claro está, de que todas las pruebas (las huellas que quedan de lo que estuvo presente) sean verdaderas, ni de que todos los testigos (los que presenciaron los hechos y ahora hablan) digan la verdad. Pero no hay otro itinerario posible para el periodista que

---

<sup>71</sup> En una lectura que, como intentaré demostrar más adelante, resulta discutible, Kohan sostiene que el texto de Walsh suscribe a los supuestos del “realismo”, entendiendo por tal un tipo de relación con el mundo fundada, por un lado, en la certeza acerca de lo real como algo ya dado, previamente existente, y, por otro, en la certeza acerca de la posibilidad de conocer lo real por medio de la conciencia. En Argentina, estos supuestos de la tradición realista comienzan a corroerse a principios del siglo XX con Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges. Saer, heredero de ambos en este punto, se inscribe dentro de esa tradición defendiendo, por su parte, una idea de “realidad” que sigue al pie de la letra el mandato de Theodor Adorno: “Si la novela quiere permanecer fiel a su herencia realista y seguir diciendo cómo son realmente las cosas, tiene que renunciar a un realismo que, al reproducir la fachada, no hace sino ponerse al servicio del engaño obrado por ésta” (“La posición del narrador en la novela contemporánea” 47).

Así, el rechazo saeriano al realismo no debe entenderse en el sentido de una reivindicación de la autosuficiencia de la ficción que desembocaría en la creación pura, sino más bien en el sentido de una crítica a la realidad como convención, crítica que haría posible poder formularnos otra vez la pregunta acerca de lo real. Desde este punto de vista, Saer no es un anti-realista, sino un escritor en busca de una nueva forma de realismo, un realismo “sin ilusión”, pues sabe que la realidad es incognoscible pero, que aún así, insiste en preguntarse por ella.

investiga que el que lo lleva a recorrer testimonios, pruebas, pericias, croquis, informes, etcétera. Y lo que erige su figura es su posibilidad de dirimir la condición de verdad o falsedad (126).

Este rasgo fundamental en la escritura de Walsh —el del apego al canon realista— es el que permitiría marcar la diferencia con el proyecto de Saer, quien al entender la literatura como un ejercicio de autorrepresentación, esto es, de representación, a través del texto, de algo —lo que llamamos “realidad”, entendida como efecto de sentido— rompería con todas las convenciones de ese canon.

En mi perspectiva, el aporte más importante de Walsh a la discusión en torno a las relaciones entre lenguaje y realidad pasa por mostrar que no hay lenguaje que exista por fuera de lo que, con Foucault, podemos entender como *política de la verdad* en el marco de la cual se decide cuándo y en qué condiciones un enunciado puede ser tomado públicamente como verdadero y cuándo cómo falso. Así, la intervención del autor de *Operación Masacre* en el debate en torno a los cruces entre política y literatura tiene que ver no con su supuesta opción por la realidad frente a la ficción —ese momento de la biografía de Walsh que gran parte de la crítica ha aceptado sin más, tomando su palabra por cierta y renunciando a examinar en profundidad las contradictorias consecuencias de esa opción<sup>72</sup>—, sino con su esfuerzo por señalar que hay sujetos (el Estado, la policía, los grandes diarios) que detentan el poder necesario como para que la pretensión de verdad de sus relatos sea exitosa —

---

<sup>72</sup> Para una discusión acerca de la presencia de la ficción en Rodolfo Walsh, véase de Ana María Amar Sánchez, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh, testimonio y escritura*; de Laura Demaría, “Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, la tranquera de Macedonio y el difícil oficio de escribir”; de Jorge Lafforgue (Ed.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*; de Daniel Link (Ed.) *Ese hombre y otros papeles personales. Rodolfo Walsh*; y de Beatriz Sarlo, “Una alucinación dispersa en agonía”.

esto es, sean creídos como verdaderos–, y otros que no lo tienen. En este sentido adhiero a la lectura de Ana María Amar Sánchez, quien ve en la escritura de Walsh la fundación de un género –la no-ficción– que se diferencia del periodismo canónico “en su diferente manera de concebir la verdad: el primero cree posible dar cuenta objetivamente de ella, porque es externa al discurso e independiente de toda perspectiva. Para la segunda, en cambio, se trata de un resultado, de una construcción discursiva producida por los sujetos” (*Relato de los hechos* 141-42). Y añadimos: de una construcción discursiva producida por sujetos que ocupan distintas posiciones de poder, y por eso tienen distintas posibilidades de producir efectos de verdad. Ahora bien, un aspecto fundamental en la producción de este efecto tiene que ver con la ideología de la objetividad. Como es sabido, la concepción dominante de la verdad – en periodismo, pero también en historia, en sociología y otros saberes sobre lo social– se sostiene sobre la presunta primacía del objeto: de esta manera, se oculta o enmascara su carácter de discursos que responden al interés de sujetos socialmente situados. En consecuencia, la apuesta más importante de Walsh consistirá en *subjetivizar* la verdad, mostrando que, ante ese hecho que ha ocurrido, la posibilidad de acceder a la verdad dependerá de *quién* narra. Retomando, entonces, el hilo de mi discusión al argumento de Kohan: si para Walsh las palabras tienen el poder de representar los hechos es porque este poder les viene de fuera del lenguaje, esto es, de sus condiciones sociales de uso.

De aquí que no haya, como quiere Kohan, representación simbólica por un lado, y por otro, representación política. Si las palabras de Raimundo Villaflor representan para Walsh la verdad de lo ocurrido no es porque sean “objetivas”, sino



porque Villaflor representa, antes que nada, un mundo de relaciones sociales que lo inviste de la autoridad que Walsh le reconoce a sus palabras. Mientras que Vandom sólo tiene poder, Blajaquis, Villaflor o Salazar tienen la autoridad que les viene de los “verdaderos” obreros, aquellos que no negocian ni con las patronales ni con el gobierno, y *por eso* Walsh les cree. De aquí que el programa de Walsh sea volver protagonistas de un relato a todos estos sujetos invisibilizados por el poder, colocándolos en primer plano, a sabiendas de que en el informe periodístico “objetivo” quedarían en el anonimato o reducidos a mero telón de fondo que sirve para dar mayor relieve o verosimilitud al “hecho en cuestión”. Entonces: narrativizar a estos sujetos, pasarlos por el tamiz de la ficción es un recurso fundamental para llegar a la verdad y disputar los lugares de poder –aunque Walsh sepa que, en las condiciones políticas de su tiempo, tal recurso no alcanza para ir contra un sistema de impunidad avalado por la justicia y la policía–.

Asimismo, el trabajo de compaginación, montaje y selección sobre los documentos y testimonios –operaciones estas que, según reconoce el propio Walsh “abren inmensas posibilidades artísticas” (“Hoy es imposible” 20) –, operaría a favor de una literaturización de la figura del periodista, quien ahora se subjetiviza bajo la forma de *narrador*. Dice Amar Sánchez al respecto: “A su vez, ese narrador-periodista es también un detective justiciero, y en consecuencia, otro espacio clave de encuentro con el código policial” (*Relato de los hechos* 121). Esta transformación de la figura del periodista, al atentar contra el deber de “neutralidad valorativa” que exige la transcripción inmediata –esto es, sin mediaciones– de la información obtenida, lo reinserta dentro de la literatura, y más específicamente, dentro del género

policial, pero justamente esta contaminación con la ficción literaria es la que permite que la verdad sea dicha.

Para sintetizar, entonces, considero que la lectura de Walsh que Kohan lleva a cabo en su artículo, empobrece el proyecto del autor de *¿Quién mató a Rosendo?* Éste queda reducido al lugar de un escritor que se rige por “la concepción clásica en lo que a la representación se refiere” (124), y que, por tanto, no problematiza la cuestión de la representación de la realidad a través del lenguaje, quedando de esta manera encorsetado dentro de los supuestos del realismo documental.

En mi opinión, sí hay tal problematización. Walsh nunca presenta la reconstrucción del hecho, sin demostrar al mismo tiempo que las versiones públicamente disponibles en torno a éste obedecen al interés de conservar un orden social dentro del cual se ocupa un lugar de poder. Frente a ese silenciamiento deliberado de los subalternos, Walsh va a optar por la valorización de su palabra, valor que viene dado por la creencia en la autoridad del hablante. Y sólo cuando ha decidido quién es creíble y quién no –esto es, sólo cuando ha definido su propia política de la verdad–, sólo en ese contexto, acepta ciertos discursos como verdaderos y rechaza otros como falsos. La frase de Walsh en el “Prólogo” a *Operación Masacre* “Livraga me cuenta su historia increíble. La creo en el acto” (11) sirve para ejemplificar esta idea de la verdad no como supeditada a la correspondencia del enunciado con la realidad, sino como supeditada a la credibilidad del sujeto en cuestión. De la misma manera, cuando al comienzo de *¿Quién mató a Rosendo?* advierte: “Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya” (9), está reconociendo que el valor de verdad que se le asigne al libro no es una

cualidad intrínseca de éste, sino, fundamentalmente, el resultado de una decisión política del lector.

Por todo esto cuando Kohan afirma que en la investigación de Walsh “los hechos se restablecen, y lo que los vuelve recuperables para la verdad es la eficacia que se atribuye a las formas de la presencia para reparar las pérdidas que supone la ausencia” (126), está pasando por alto la decisión política del investigador según la cual lo que “vuelve recuperable para la verdad” (126) a los hechos no es su reposición bajo la forma de un lenguaje transparente, sino la opción (política) deliberada por la versión de aquellos cuya palabra carece de poder. Y para darle poder a esa palabra, para hacerla audible, es necesario subjetivizarla, autorizarla, autorizando a un sujeto que ha sido sistemáticamente excluido. Y el género policial le ofrece a Walsh una forma o marco dentro del cual la palabra de los marginales, ahora vueltos protagonistas, puede ser escuchada<sup>73</sup>:

Para los diarios, para la policía, para los jueces, esta gente no tiene historia, tiene prontuario; no los conocen los escritores ni los poetas; la justicia y el honor que se les debe no caben en estas líneas; algún día, sin embargo, resplandecerá la hermosura de sus hechos, y la de tantos otros, ignorados, perseguidos y rebeldes hasta el fin (*¿Quién mató a Rosendo?* 7).

En Walsh, entonces, no hay primero un hecho y luego el sujeto que lo narra. Más bien, sólo cuando se rescata ese sujeto al que se le niega la posibilidad de narrar la historia es posible que salgan a la luz –“resplandezcan”– los hechos, que se vuelvan creíbles. De lo contrario, estos desaparecen en la sombra, en el olvido. Si “lo

---

<sup>73</sup> Para Amar Sánchez, este sería uno de los rasgos a través de los cuales se manifiesta la deuda de la literatura policial con la literatura de bandidos. Véase *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh, testimonio y escritura* 126.

social es un enigma”, esto es, si hay algo de la vida social que permanece oculto, secreto, es esta imposición de una idea de verdad por vía de la ideología de la objetividad.

Teniendo en cuenta lo dicho, quiero señalar ahora los puntos en los que también discrepo con respecto a la lectura de *Cicatrices* propuesta por Kohan. Para éste, la novela pondría en evidencia la imposibilidad de representar algo exterior al lenguaje, de manera tal que la literatura sólo podría ser un trabajo reflexivo de la palabra sobre sí misma, en el que se pone de manifiesto la falta de contacto de esta con el mundo.

Dos anotaciones quiero hacer frente a este argumento. En primer lugar, la “defraudación” (124), rasgo central de la novela de Saer –ya que la esperada reconstrucción del hecho nunca ocurre–, tiene que ver, afirma Kohan, con la idea de un lenguaje que no puede alcanzar su objetivo de dar cuenta del mundo. En mi opinión, esto, sin embargo, no debe entenderse tan sólo como un problema del lenguaje en tanto *instrumento* para conocer, sino sobre todo como un problema del *sujeto* de conocimiento. Y es esta cuestión del sujeto la que permite establecer, entre los textos de Walsh y Saer, un punto de contacto más significativo, dado que es ahí donde se revelan las principales diferencias frente a una serie de preocupaciones comunes.

Pues para Walsh, dijimos, el lenguaje en sí mismo es insuficiente para decir la verdad, pero hay todavía un sujeto que puede garantizar su uso transparente, un sujeto en el que se puede confiar, y que por tanto puede hacerse cargo de la historia. Y que, además –Blajaquís es aquí el emblema– es el sujeto *de* la historia porque *representa*

los intereses de aquellos que buscan transformar sus condiciones a través de su lucha política.

Por el contrario, Saer disuelve esta concepción trascendente de sujeto: este no representa por medio del lenguaje, sino que está *hecho* de lenguaje. Lo mismo puede decirse de los fenómenos que las palabras, supuestamente, describen. En Saer, el lenguaje no es una serie comparable con la de la realidad –no nombra cosas o hechos preexistentes– sino que es parte de esta. No representa nada que no sea otro hecho de lenguaje al que se toma por una realidad dada previamente, pero que es fundada por el acto de nombrar. En esta perspectiva, el *yo* que conoce el mundo no es un *yo* consciente que preexiste al conocimiento, sino que, al contrario, está atrapado en la red signifiante o lo que Jacques Lacan llamó orden simbólico. Así, nunca cesamos de hablar acerca de las palabras ya dichas por otros, ni siquiera cuando hablamos de aquello que más creemos conocer, esto es, nosotros mismos. En este sentido, Saer puede inscribirse indiscutiblemente dentro de la corriente post-estructuralista que para la misma época habla de la muerte del autor (Barthes) y del discurso como el lugar dentro del cual los objetos se forman (Foucault).

Por otro lado, en cuanto al segundo eje de análisis propuesto por Kohan –el de la representación política– mientras que a Walsh le interesa distinguir las formas corruptas de representación política de aquellas que son legítimas, para Saer la preocupación es otra. Pues, a diferencia de Walsh, cuyo propósito es el de demostrar que hay una verdad que los poderosos ocultan pero que los subalternos revelan cuando su palabra es escuchada, Saer está interesado en mostrar la impotencia de todos por igual –juez, periodistas, abogados, reo– en la búsqueda de la verdad. Así, si

Saer pone el crimen del sindicalista en el centro de esta novela policial, y no lo resuelve siguiendo las convenciones del género, es precisamente para sugerir que *eso* que el policial considera como *el* enigma en realidad es un acontecimiento secundario con respecto al enigma mayor de todos: el enigma verdadero, nos dice, no está en la muerte, sino en la vida misma. Lo que realmente intriga no es lo que permanece oculto, sino lo que hay frente a nuestros ojos y nuestros sentidos: lo que se muestra. Y en este punto el problema no es lo que el discurso de los poderosos esconde, impidiéndonos su conocimiento, sino lo que está ahí, lo que las palabras nos obligan a ver, con impasible naturalidad.

Como Walsh, Saer trabaja contra la ideología de la objetividad; pero mientras Walsh zanja esta cuestión trabajando en la construcción narrativa de un sujeto histórico, Saer tomará la dirección contraria. Pero conjurar la ideología de la objetividad no implica simplemente, como quiere Kohan, entender la literatura como un ejercicio de autorreflexión –ficciones sobre ficciones– sino, como intento (paradójico) de decir lo que existe antes de ser dicho: la materia *objetiva*. Abandonamos a Walsh en este punto, para examinar con detenimiento los alcances del desafío irrealizable que se propone Saer: usar el lenguaje sin ficcionalizar.

### **La imposible reconstrucción objetiva de los hechos**

Este programa imposible es llevado al extremo en “La mayor”, un relato de difícil lectura donde el esfuerzo por “narrar la percepción” (Sarlo “Narrar la percepción” 34), forzando al lenguaje a coincidir con el mundo, conduce finalmente a

que la probabilidad de decir algo con sentido queda absolutamente desvanecida. ¿Qué narra este relato? Muy poco. Por “Amigos”, relato breve de la sección “Argumentos” sobre el que volveremos después, sabemos que la voz narrativa pertenece a uno de los personajes centrales de la saga saeriana, Carlos Tomatis. Escritor por vocación y periodista del diario local por necesidad, es el flujo de su conciencia lo que leemos, en una reflexión acerca de la naturaleza del lenguaje, de la experiencia presente y del recuerdo que va acompañando su fracasado empeño por “decir algo de algo”, ya sea lo que hay ahora, lo que hubo hace un momento o en un pasado lejano. El propósito de Tomatis es, entonces, aparentemente sencillo: describir lo que se da a sus sentidos. Sin embargo, este plan que parece elemental se revela imposible puesto que hay un desacople insalvable entre lo que se ve y lo que se dice. Cuando se dice, el correlato empírico del nombre no se ve. Lo que constata la palabra no existe: esto es, en verdad, una ficción, una entidad que sólo toma forma en el discurso o en la pintura, el lugar en el que las manchas se acomodan bajo la figura de algo reconocible, como, por ejemplo, los motivos representados en el cuadro de Van Gogh *Campo de trigo de los cuervos*:

Y en la pared, sobre el escritorio, con mucho blanco alrededor, detrás del vidrio, el *Campo*, ¿pero es verdaderamente un campo?, *de trigo*, ¿pero es verdaderamente trigo?, *de los cuervos*, y uno podría, verdaderamente, preguntarse si son verdaderamente cuervos. Son, más bien, manchas, confusas, azules, amarillas, verdes, negras, manchas, más confusas a medida que uno va aproximándose, manchas, una mancha, imprecisa, que se llama, justamente, así, porque de otra manera no se sabría, que no es, o que no forma parte, del todo: un límite (128).

Por otro lado, cuando se intenta decir estrictamente lo que se ve —esto es, cuando se emprende el trabajo de la descripción pura— lo que se dice es

absolutamente insensato<sup>74</sup>, amorfo, ininteligible. Este efecto de incoherencia es el que transmite, por ejemplo, la descripción del cuadro que cuelga en la habitación del narrador:

La mancha azul y negra se supone que debiera ser, sobre un campo de trigo, el cielo, y la mancha amarilla, debajo de la mancha azul y negra que se supone que debiera ser, sobre un campo de trigo, el cielo, se supone que debiera ser un campo de trigo, y las paralelas verdes, tortuosas, que, arbitrariamente, y de un modo súbito, se juntan, dividiendo en dos la mancha amarilla que se supone que debiera ser un campo de trigo, se supone que debieran ser un camino, y las paralelas verdes, tortuosas, rojizas, pardas, que acompañan, sin embargo unirse, sino partiendo, a la izquierda del cuadro, de una mancha común, las paralelas verdes que se supone que debieran ser un camino, se supone que debieran ser, por debajo, ubicua, la tierra, y los trazos negros, nerviosos, rápidos, quebrados, diseminados, sin orden, en estampida, en vuelo, aglomerándose, en suspensión, contra la mancha azul y negra que se supone que debiera ser el cielo, y contra la mancha amarilla que se supone que debiera ser un campo de trigo, se supone que debieran ser ¿en dispersión? ¿aglomerándose? cuervos –de una mancha común, las paralelas verdes que se supone que debieran ser, se supone que debiera ser, por debajo, ubicua, la tierra, los trazos negros, rápidos, nerviosos, en estampida, que se supone que debieran ser, y sobre la mancha azul y negra, vagos, amarillentos, blancuzcos, dos círculos, en una atmósfera no de catástrofe, ni de ruina, no de víspera ni de día siguiente, sino de inminencia, sin que haya, ni antes, ni después, ni de este lado, ni del otro, nada, lo que se dice nada (134).

Este extrañamiento de la significación tiene su correlato a nivel gramatical, con la desorganización de los tiempos verbales, la descripción obsesiva de los detalles de las cosas, o la organización de la puntuación. El resultado es un exasperante monólogo interior apenas organizado por comas y presentado como un único párrafo en el que abunda la reiteración de frases y palabras, a tal punto que estas parecen, por

---

<sup>74</sup> En “*La pesquisa* de Saer o la deconstrucción de los hechos” Dardo Scavino juega con las palabras para explicar la imposible conjunción de lo visible y la palabra: “[...] en la literatura de Saer la disyunción no es narrar o describir: la narración es este encuentro, o más bien esta superposición despareja, problemática, de las series disjuntas de la descripción y el relato, lo sensible insensato y lo sensato insensible” (50-51).



momentos, vaciarse de sentido, llegando a producir un efecto de somnolencia o de trance:

Ahora estoy estando en el primer escalón, en la oscuridad, en el frío. Ahora estoy estando en el segundo escalón. En el tercer escalón ahora. Ahora estoy estando en el penúltimo escalón. Ahora estuve o estoy todavía estando en el primer escalón y estuve o estoy todavía estando en el primer y en el segundo escalón y estuve o estoy estando, ahora, en el tercer escalón, y estuve o estoy estando en el primer y en el segundo y en el cuarto y en el séptimo y en el antepenúltimo y en el último escalón ahora. No. Estuve primero en el primer escalón, después estuve en el segundo escalón, después estuve en el tercer escalón, después estuve en el antepenúltimo escalón, después estuve en el penúltimo y ahora estoy estando en el último escalón (127).

Por otro lado, “La mayor” lleva a cabo otra vuelta de tuerca más en su esfuerzo por desalojar toda idea inocente acerca de la correspondencia entre lenguaje y experiencia: si no hay tal correspondencia, entonces eso que llamamos “recuerdo” debe ser puesto en jaque también. Ya se dijo que los datos que nos ofrecen nuestros sentidos no nos dan acceso al mundo, sino que es el relato el que rescata de su indiferenciación primigenia a las cosas volviéndolas visibles y decibles –esto es, creándolas– al relacionar de una manera coherente y organizada la información empírica. El relato es, entonces, donde tienen *lugar* las cosas, y, consecuentemente, también los recuerdos. Así, en la perspectiva saeriana, el recuerdo rememora un hecho que, en tanto tal, jamás ocurrió, pues no es más que el efecto de su inscripción en una trama narrativa dentro de la cual comienza a existir y adquiere sentido. Por fuera de esa trama fabricada con palabras, en donde los acontecimientos pueden volverse hechos, no hay más que manchas, o datos que no significan nada. Así, es claro el rechazo a Platón y sus continuadores en la tradición metafísica occidental, para quienes primero están las cosas-en-sí y *luego* su reminiscencia.

En este punto, se ha señalado muchas veces el carácter de ejercicio intertextual de “La mayor”, dado que Tomatis reflexiona sobre el recuerdo recordando –y discutiendo– las reflexiones de Proust acerca de esta misma cuestión. De hecho, es el episodio de la madalena, parodiado en versión nativa de té con galletita, el que inaugura el texto, aunque ahora el narrador ve frustrado su intento de recobrar el recuerdo de una experiencia anterior a partir de ese acto.

Otros, ellos, antes, podían. Mojaban, despacio, en la cocina, en el atardecer, en invierno, la galletita, sopando, y subían, después, la mano, de un solo movimiento, a la boca, mordían y dejaban, durante un momento, la pasta azucarada sobre la punta de la lengua, para que subiese, desde ella, de su disolución, como un relente, el recuerdo, masticaban despacio y estaban, de golpe ahora, fuera de sí, en otro lugar, conservado mientras hubiese, en primer lugar, la lengua, la galletita, el té que humea, los años [...] Y yo ahora, me llevo a la boca, por segunda vez, la galletita empapada en el té y no saco, al probarla, nada, lo que se dice nada. Sopo la galletita en la taza de té, [...], y ahora que trago, ahora que no queda ni rastro de sabor, sé, decididamente, que no saco nada, pero nada, lo que se dice nada (125).

La galletita no trae nada consigo, por lo que, al contrario del autor de *En busca del tiempo perdido*, Saer va a postular que el engendramiento de la narración no proviene de la experiencia recobrada, sino de su ficcionalización. Así, el sujeto pasa de ser el portador del recuerdo, a ser la condición misma de la producción de éste.

Pero, ¿cómo es la conciencia de ese sujeto que rememora? Del mismo modo que no puede postularse una continuidad entre los hechos y sus recuerdo, tampoco puede haber continuidad entre la conciencia que percibe y lo que llamamos “yo”, si por “yo” se entiende una instancia en la que se depositan, de manera continua y homogénea, las experiencias del pasado. A la imposibilidad de dar cuenta del mundo

en su existencia puramente objetiva, “La mayor” suma la imposibilidad de un sujeto portador de una conciencia coherente y ubicua, confirmando plenamente la sospecha que anticipaba *Cicatrices*.

### **Interrogar para no saber**

Dados todos estos obstáculos, repitamos la pregunta que insiste en el texto: ¿cómo narrar lo que pasa (lo que pasó, lo que está pasando)? Hemos dicho que “La mayor” tiene un tono policial. Más aún: se habla de interrogatorio y de crimen. De manera sorpresiva, en medio de la descripción obsesiva y detallada de ese universo privado compuesto por la cocina, la escalera, la terraza y el cuarto, algo del mundo exterior entra por la vía de un elemento que es la materialización misma de la actualidad: un diario. E, impreso en una de sus páginas, dos fotografías:

Borrosas, las dos fotografías, sesenta y dos mil veces, ubicuas, no son, sin embargo, nada. No muestran nada. Unas manchas confusas, negras, grises, blancas, que parecieran ser, un escritorio, una silla detrás, una pared, y entre el escritorio y la pared, en la mancha oscura del suelo, la mancha, un poco más oscura, del cuerpo, encogido, boca abajo, dejando ver, bajo la mancha oscura del cabello, una manchita gris, irregular, la cara: el perfil, con la boca abierta. Y después, abajo, la segunda, una mancha blanca: la pared. Y sobre la mancha blanca, cuatro, ¿o cinco?, manchitas oscuras, entre negro y gris: ¿las balas? Y eso es, o pareciera ser, de todo el resto, todo. Interrogar, interrogar todavía: el escritorio, la silla, interrogar las cuatro, ¿o cinco?, manchitas entre negro y gris, en la pared, interrogar el cuerpo caído y encogido, interrogar la boca abierta, la cabeza, interrogar el día y la noche, y otra vez el hoyuelo, y la carpeta verde, y la pared, interrogar los árboles, las hojas de los árboles, interrogar las calles, las caras blancas, vacuas, sin expresión, para ver, una vez más, si algo es capaz de decir, de sí mismo o de algo, algo (131).

Un crimen, un muerto a balazos. Imágenes de una contemporaneidad en la que el atentado satura las páginas de los periódicos, a juzgar por lo que Ángel Leto, el protagonista de “Amigos” –recuérdese que éste es el “argumento”, perteneciente al mismo volumen, al que envía implícitamente “La mayor”– piensa mientras se alberga transitoriamente en el departamento de Tomatis la noche antes de asesinar a un dirigente sindical:

Ángel Leto, un viejo amigo de Barco y Tomatis del que éstos habían estado sin noticias durante años, estaba solo en una casa esperando el momento señalado para matar a un hombre. [...] Era, en efecto, el departamentito de Tomatis, del que Barco le había dado las llaves dos días antes. [...]. Y, como pensó Leto esa misma noche, en la cama, mientras hojeaba con credulidad y placer los originales de Tomatis, fumando un cigarrillo a la luz de la lámpara contra el fondo monótono de la lluvia de junio que envolvía como un capullo la noche entera, si bien Barco no sabía exactamente qué era lo que Leto estaba haciendo en la ciudad, dos o tres días más tarde, al leer los diarios, lo comprendería de un modo inmediato (190-91).

En su artículo “‘La mayor’ de Juan José Saer y el efecto modelizador del nouveau roman” Myrna Solotorevsky sostiene que este relato presenta “un embrión de trama policial” (403). La proposición resulta discutible: es desde las expectativas de resolución del crimen propia de las *convenciones* del género policial que el texto está en falta, o le falta algo que no está desarrollado. Sin embargo, como sucedía con la “defraudación” de las expectativas de esclarecimiento del crimen perpetrado por Luis Fiore a la que aludía Kohan, es posible que esta supuesta “falta” nos esté hablando de algo, y entonces sea necesario leer el relato como una reformulación de

aquel modelo con el que, a pesar de las tensiones, está en diálogo, al *usar* algunos aspectos de su matriz formal para decir otra cosa<sup>75</sup>.

Desde esta perspectiva “La mayor” avanza en su esfuerzo experimental todavía más que *Cicatrices*, dado que aquí la absoluta disolución de la trama narrativa, consecuencia del imperativo de atenerse estrictamente a un lenguaje constativo, lleva a que, de esas fotografías que muestran el cuerpo de alguien muerto a balazos, ni siquiera pueda decirse que registran un crimen, puesto que “crimen” es ya una construcción narrativa. El verdadero problema, cuya imposible solución pone de manifiesto el relato, es decir lo que se muestra; o, como quiere el policial clásico, “narrar los hechos tal como acontecieron”, develar el enigma. Pues como escribe Saer

---

<sup>75</sup> Aquí resulta pertinente recurrir a la noción de “usos del género policial” acuñada por Sonia Mattalía en *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. La autora parte de la idea de que “la creación literaria utiliza el almacén de las formas: elige, juega, combina, crea esas formas para producir trastornos en las representaciones literarias mismas”. En este archivo o “almacén” de recursos, “[e]l policial provee a la narrativa argentina una serie de figuras –la del criminal y del investigador, el enigma y su revelación, el crimen y la ley– con las cuales las ficciones literarias polemizan con las ficciones estatales” y problematizan “la producción de la verdad y el lugar de la literatura en esta producción” (12-14).

También conviene tener en cuenta lo dicho por Jorge Lafforgue, para quien la marca del género policial sería una constante de la literatura argentina, por lo cual, más que de un uso ocasional de estos elementos, prefiere pensar esta presencia como una suerte de rasgo estructural de esta literatura. En el “Prólogo” a su compilación titulada *Cuentos policiales argentinos*, Lafforgue lanza una afirmación provocativa. Dice: “Ningún otro género, como el policial, ha estructurado tan raigalmente el sistema de la ficción argentina a lo largo de este siglo. Y si pensamos el origen de nuestra prosa en *Facundo* y “El matadero” bien podríamos extender el juicio a todo su desarrollo”. Es así que, entre las claves de lectura ofrecidas por Lafforgue, está la de intentar pensar “*el policial en relatos no policiales*” (bastardillas suyas): “[P]or estas latitudes no hay escritores que escriban en y sólo en el género, pero sí hay muchos –Borges, Walsh, Piglia, Martín, Feinmann– en que las voces del policial, sus énfasis y sus tretas, se dejan oír más allá de sus textos estrictamente policiales; y hay otros –Roberto Arlt, Adolfo Bioy Casares, Antonio Di Benedetto, Bernardo Kordon, Juan José Saer– en cuyos textos pueden detectarse elementos ciertos del género, aunque lo hayan practicado muy ocasionalmente” (21).

en *El río sin orillas*, “atrincherarse en lo empírico no aumenta el conocimiento, sino la ignorancia” (32).

Lo dicho no debe entenderse como una desestimación final de lo empírico a favor de lo discursivo, como tal vez parecía sugerir finalmente Martín Kohan en su lectura de *Cicatrices*. Para ello baste recordar lo que dice el personaje de *El entenado* reconociendo precisamente el poder de lo empírico frente a la impotencia del lenguaje humano: “[...] saber no basta. El único justo es el saber que reconoce que sabemos únicamente lo que condesciende a mostrarse” (201). En este sentido, resulta pertinente la lectura que Alberto Giordano realiza de la obra saeriana cuando distingue entre *efecto de real*, *efecto de literatura* y *efecto de irreal* (12-21). El *efecto de real*, búsqueda propia de una escritura regida por la creencia en la posibilidad de la mimesis, ha tenido su contraparte en el *efecto de literatura*, asociado a la creencia en la literatura como autorrepresentación, como práctica que sólo puede hablar de sí misma. Sin embargo, señala Giordano, en autores como Saer la narración es siempre un intento por ir más allá del lenguaje hacia esa zona habitada por la pura materia, por aquello que, lo que llamamos realidad, para constituirse, debe negar u olvidar. Esa zona jamás podrá ser nombrada por el lenguaje, puesto que la palabra está destinada a ser tan sólo la apariencia de lo que desaparece, de lo que da un paso atrás cuando creemos asirlo con el nombre. Lo que persigue el proyecto de escritura saeriano es hacer aparecer esa desaparición, hacer presente ese olvido, produciendo un extrañamiento —un *efecto de irreal*— ante lo que aceptábamos tranquilamente como familiar y conocido. Para Saer “narrar es escribir lo otro, dejar que por el movimiento de la narración lo otro se escriba” (39), aunque eso otro sea un enigma, que, a

diferencia de las novelas de detective, nunca podrá develarse por más interrogatorios a los que lo sometamos.

### **Encandilamiento**

Volvamos, pues, a la cuestión que planteamos al principio. Si en los sesenta, como dice Piglia, el policial permite pensar la realidad como un enigma, pero éste puede ser develado/interpretado, entonces es posible pensar ese acto de develamiento –de sacar a luz la verdad que ha sido deliberadamente encubierta para impedir que sea conocida–, como un acto político. Esta sería la convicción de Walsh (pero también la del mismo Piglia, si pensamos, por ejemplo, en su cuento “La loca y el relato del crimen” (1975), escrito aproximadamente en la misma época). Junto con esta convicción, hemos visto que se propone un sujeto capaz de llevar a cabo esta acción de esclarecimiento –el detective, o el periodista, o el escritor–, y un lugar en donde esa acción puede ocurrir: la prensa alternativa para Walsh, la literatura para Piglia.

Pero si la realidad *es* un enigma, ¿cómo intervenir, cómo transformarla? ¿Cómo pensarla? ¿Qué significa realizar una opción política? ¿Sobre qué bases “reales” fundar esa decisión?

Los personajes de Saer –Ángel (el periodista de *Cicatrices*), Ángel Leto (el guerrillero de “Amigos”), Tomatis, Ernesto López Garay– suelen sufrir de lo que el juez llama ataques de extrañamiento, y que puede ser descrito, según sus palabras, de este modo:

Viene de golpe. Es un sacudón –pero no es un sacudón– brusco – pero no es brusco–, y viene de golpe. Por medio de él sé que estoy vivo, que esto –y ninguna otra cosa– es la realidad y yo estoy dentro de ella enteramente, con mi cuerpo, atravesándola como un meteoro.

Sé que ahora estoy completamente vivo, y no puedo eludir eso. Pero no es nada de eso tampoco, porque eso ya ha sido dicho, muchas veces, y si ha sido dicho no es esto. [...]

[Es] Algo que va contra el recuerdo, que lo agrieta, y deja que la realidad se cuele y ascienda en una marea lenta por sus fisuras, hasta cuajar plena (226).

Ese extrañamiento no es el de quien ve desde fuera, sino, por lo contrario, el de quien se ha disuelto –“es la realidad y yo estoy dentro de ella”, dice el juez– y ya no tiene perspectiva para ver, porque, por así decirlo, ahora el ojo ya no es el que mira los objetos, sino uno más de ellos. O también, dicho de otro modo: por fuera de la mirada no hay nada, no hay un campo y un fuera de campo, sino pura objetividad sin sujeto, y por tanto, estados sucesivos de un puro presente irrepetible (“algo que va contra el recuerdo”). Para usar una de las palabras favoritas del diccionario saeriano, se trataría, por una fracción de segundo, de una experiencia de “el magma”, ese estado en el que todo está indiferenciado, con-fundido en un solo barro primordial. Para que las cosas comiencen a existir, hemos visto que es necesario recortar ese magma en porciones a las que se les asigna nombres específicos, en ordenarlo según principios que darán origen a las cosas que habitarán luego, “naturalmente”, nuestro mundo. Pero desde el momento en que eso ocurre, nos dice Saer, esa construcción del mundo refiere al observador y no a lo observado, a nuestros sistemas de nominación y no a lo nombrado, al lenguaje y no a las cosas<sup>76</sup>. Pero lo contrario –esto es, imaginar

---

<sup>76</sup> Para decirlo con las palabras que Tomatis usa en *Lo imborrable*: “Aunque parezca mentira, soy yo y estoy aquí, en lo que fluye continuo y discontinuo a la vez, por decirlo de algún modo, el desenvolvimiento o la expansión que no para, adentro puro o pura exterioridad, pero



un mundo sin lenguaje— tampoco es posible: esta es la aporía a la que nos enfrentan los textos de Saer. De allí, como se lee en “Pensamientos de un profano en pintura”, primer “argumento” de *La mayor*, la importancia del marco, capaz de encuadrar la luz excesiva del blanco, pues el blanco es presencia simultánea de todos los colores, pero también ausencia de cada uno de ellos en particular. Dice el profano: “Reflexiono más sobre los marcos que sobre la pintura. [...] No se valora en su justa medida al marco, que contiene la magia patética del sentido sin permitir que se derrame por los bordes hacia el mar de aceite de lo indeterminado” (174).

Quiero presentar, entonces, un último punto de discrepancia con Kohan. Pienso que Luis Fiore mata a su mujer no porque le diga “ladrón de sindicatos” sino, sobre todo, porque lo encandila con la linterna que casualmente han llevado al campo como parte de los elementos de la cacería. Cuando la Gringa enciende la linterna por primera vez, y apunta a los ojos de Fiore, éste dice que queda “como clavado en el suelo con la luz” (291), paralizado, inmóvil. Ese *exceso* de luz es, paradójicamente, una *falta* de sentido, pues ese blanco incandescente no le deja ver nada. Es esta experiencia lo que violenta terriblemente a Fiore: “Apagá esa linterna, Gringa, o te pego un tiro” (291), le advierte el sindicalista a su esposa cada una de las veces que ella lo enfoca directamente con la luz. El episodio se repite varias veces, en un crescendo de ira. Finalmente, cuando termina la jornada, en el almacén donde se han detenido a tomar unas copas, el incidente ocurre una vez más, pero esta vez Fiore se decide, apunta y dispara. Y eso es todo, policialmente hablando. En todas las

---

único y continuo y discontinuo a la vez sobre todo, de lo que no alcanzo a ver más que lo fragmentario, lo periódico, con leyes que describen al observador y no al fenómeno, medidas que se refieren a sí mismas y no a la extensión que querrían calcular, relojes que dan cuenta de otros relojes y no del tiempo” (46).

versiones de los testigos el episodio del encandilamiento es el acontecimiento que precede la muerte de la Gringa. El juez López Garay, incluso, pregunta a uno de ellos: “Aparte del incidente de la linterna, ¿pasó alguna otra cosa en el almacén como para que el imputado decidiera disparar sobre la víctima?” (249). A lo cual una de las prostitutas que estaban en el bar responde refiriéndose a los guiños de Fiore a su compañera, la Zully, que “se hizo la desentendida porque no quería líos con la mujer” (250). El lector sabe, sin embargo, que lo que ha ocurrido es que Fiore ha estado cerrando intermitentemente uno de los ojos para eliminar visualmente a la Gringa, mientras esta carga furiosamente contra él ante los parroquianos del almacén. Al exceso verbal de la Gringa, Fiore se defiende cerrando un ojo. Pero, a diferencia del rebasamiento de palabras de la Gringa, la luz de la linterna tiene demasiada intensidad, y los párpados no alcanzan para contenerla. La reacción, entonces, es el disparo. De vuelta en la casa, Fiore apunta el arma a la cabeza de su hija dormida. Por algún motivo que no sabemos (¿tal vez ya no hay balas? ¿Falla la escopeta?), el tiro no ocurre. Acto seguido, se sienta en el patio, donde no hay nada ya que mirar salvo los “muñones negros” de lo que antes eran dos árboles, que, premonitoriamente, ha arrancado. Ese lugar yermo, vacío, se vuelve metáfora de la vida de Fiore, en su dimensión privada/familiar tanto como en la pública/social<sup>77</sup>. Así, la historia personal y la historia del país quedan ligadas por el mismo vacío. Hubo, sin embargo, otros

---

<sup>77</sup> Siguiendo a Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilhaá en ““Un azar convertido en don’: Juan José Saer y el relato de la percepción”, los muñones del patio doméstico son un buen ejemplo de la manera en que lo político es tratado por Saer. Dicen: “[...] lo político aparece atravesado o, mejor, constituido por el sujeto que narra (o del que se narran) sus experiencias perceptivas, y no por su carácter de acontecimiento en sí. En consecuencia, la historia política está determinada por lo que ha sido para el sujeto, la narración no permite que se despliegue como hecho histórico separado y deslindable de lo vivido (lo percibido o recordado) por una subjetividad” (337).

momentos en que *había*. “¿Te acordás, Gringa, la vez que fuimos a Buenos Aires, aquel primero de mayo? –digo–. Había un millón de trabajadores, por lo menos” (278), recuerda Fiore, aludiendo a esa estampa central en la iconografía peronista, la de los “compañeros trabajadores” que se han volcado de lleno en el espacio público para encontrarse con el Primer Trabajador, que habla desde los balcones de la Casa Rosada. Frente a ese momento de plenitud política, pero también conyugal (ya que ese recuerdo es compartido también con la Gringa) ahora, en cambio, no hay nada. Y para Saer la nada es como un blanco incandescente, “deslumbra”:

La llovizna cae sobre los árboles mutilados, negros, que están sobre el patio liso. La luz del patio los ilumina débilmente. Deslumbran, sin embargo. La corteza atravesada de hendiduras se llena de agua, y también algunas porciones del patio liso emiten de golpe algunos reflejos. Deslumbran. Cierro los ojos durante un momento, apretándolos fuertemente. Cuando los abro, los muñones mojados y el patio liso están todavía ahí.

Entonces comprendo que he borrado apenas una parte, no todo, y que me hace falta todavía borrar algo, para que se borre por fin todo (301).

Ante ese blanco deslumbrante, Fiore opta por la supresión del ojo, esto es, de él mismo en su imposibilidad de recortar formas en el magma de tanta luz. Pero si esto es así, entonces la razón y sus ficciones civilizatorias constituyen la otra cara de la locura de Fiore, pues no es otra cosa que el azar –o la sinrazón– el principio que gobierna el acto errático de trazar surcos –manchas, palabras– en el medio de la nada blanca. Sólo que ahí donde Fiore elige “borrar todo”, esto es, a sí mismo, otros personajes buscan desesperada (e infructuosamente) asir “lo imborrable” a través de este acto, si se quiere, cosmogónico, que consiste en la producción –mediante un principio de ordenamiento cualquiera como puede ser el punto y banca de Sergio Escalante– de una diferencia que sacará al mundo de su pura exterioridad, de su in-

diferencia. Sin embargo, esta existencia de un mundo que la producción de ficción hace posible, es también la aniquilación (provisoria) de la experiencia de lo dado, lo que se da a nuestros sentidos, porque no es de ello de lo que damos cuenta con las palabras, sino del ser del lenguaje. Aniquilación provisora, decimos, pues en verdad es apenas un olvido: lo real, como conjunto de fragmentos materiales existentes por fuera del lenguaje, es in-significante, “insensato”, pero también –y sobre todo– es un resto im-borrable. Su “cicatriz” está presente en todo discurso, aunque de hecho éste debe olvidar, en pos de su pretendida racionalidad, que no refiere a nada más que a sí mismo. Y no es otra cosa que este “imborrable” lo que se cuela en los ataques de extrañamiento de los personajes de Saer, haciéndose presente como ausencia, como reconocimiento momentáneo de “algo” que no sabe bien de qué es, porque no hay palabra que lo nombre. Como afirma Alberto Giordano en *La experiencia narrativa*:

Lo que aparece es que algo se oculta, lo que se afirma es que algo se niega, y ese algo incierto la literatura lo revela en su incertidumbre. [...] Innombrable, lo real (lo irreal) es la presencia de la imposibilidad de un nombre, presencia que sólo se encuentra suspendiendo la confianza en la imposibilidad de nombrar. Al acontecimiento de esa puesta en suspenso, que impregna de extrañeza y lejanía lo familiar y cercano, lo llamamos literatura (18).

Lo interesante del planteo saeriano es que, precisamente, lo empíricamente constatable no constituye el umbral mínimo de nuestras certezas, sino exactamente todo lo contrario: paradójicamente, son las ficciones las que nos aportan familiaridad y certidumbre, pues son ellas las que *hacen existir*, las que engendran las cosas. Desde el momento en que se renuncia a la ficción, no se recupera ningún territorio sólido de “los hechos en sí”, sino que todo vuelve a sumirse en esa masa chirle que

nos amenaza con el sin-sentido, que la sociología más realista no hace más que escamotear.

Para finalizar esta primera sección, reconstruyamos el hilo del razonamiento que nos ha traído hasta aquí. Hemos visto que para Saer la realidad es un enigma y el recurso al policial no tiene que ver con su resolución sino con la revelación de su insolubilidad. Si en el policial tradicional la solución del caso tenía como objetivo último confirmar el orden del mundo, aquí, por el contrario, lo que nos era familiar y conocido se nos des-confirma, se nos muestra en toda su extrañeza. Formulemos nuevamente, entonces, la segunda cuestión que me propongo pensar ahora: si la realidad *es* un enigma, ¿cómo intervenir políticamente?

### **Del escepticismo frente a la conversión política y de la literatura como amistad**

Quisiera presentar dos hipótesis que guiarán mi lectura de algunos de los “argumentos” de *La mayor*, en busca de una respuesta a la pregunta recién planteada. Por un lado, hay en ellos un profundo escepticismo con respecto a la creencia en la posibilidad de alumbrar un sujeto político que pueda transformar revolucionariamente la historia a partir de una transformación de sí mismo; un nuevo hombre que, como quería el Che en “El socialismo y el hombre en Cuba”, alcance lo que entendía era su “plena condición humana” al conciliar dialécticamente lo ideal y lo real en su cuerpo y en su conciencia. Por el otro, hay un rescate de la amistad<sup>78</sup> y de la literatura —o de

---

<sup>78</sup> La inscripción de los amigos de Saer en sus ficciones bajo la forma de personajes, y la celebración de la amistad a través de la ceremonia del asado, el vino y la conversación literaria como ritual fundante de “la zona” saeriana, es un tema que ha sido señalado por la

la literatura como amistad— en tanto únicas actividades capaces de dar existencia a un sujeto, arrancándolo de *eso* dentro de cuyo flujo todo, incluso los hombres, se disuelven en la nada de su pura materialidad.

Con respecto a lo primero, quiero leer el “argumento” “Cambio de domicilio”, que comienza así:

Hace un par de años, me cambié de casa y me cambié de nombre. La política favoreció un poco mi decisión; en Buenos Aires, la policía me había fichado durante una manifestación y como yo no tenía, a pesar de mis ideas avanzadas, ningún respaldo solidario por no pertenecer a ninguna organización clandestina, me pareció razonable cambiar de domicilio y desaparecer por un tiempo. Así que me tomé el ómnibus y me vine para esta ciudad, que en verano se cocina a la orilla del gran río (196).

Ese viaje en colectivo resulta ser un viaje al interior y un viaje interior (“nada incentiva más la reflexión que los viajes”, dice el narrador) que entra en resonancias paródicas con el modelo del “pasaje” ya comentado en el capítulo I. Pues este militante que ha debido escapar “por autoprotección”, decide hacer de este escape la oportunidad de llevar a cabo “un cambio radical de identidad” que lo haga nacer de nuevo, que lo conduzca a territorio firme después de una vida a la deriva: “Empezaría otra vida con otro nombre, otra profesión, otro aspecto físico, otro destino” —dice— “Emergería, con cinco o seis brazadas vigorosas, del mar de mi pasado a una playa virgen [...] el futuro se me presentaba liso y luminoso, y tierno sobre todo, como un recién nacido” (196).

---

crítica en innumerables ocasiones. Al respecto, véase Paulo Ricci, “Un origen legendario. La construcción de un entorno intelectual para la obra de Juan José Saer”; Ricardo Piglia, “La amistad en Saer” y María Teresa Gramuglio, “El lugar de Saer”, entre otros. No obstante, aquí me interesa pensar las implicancias políticas de esa apuesta por la amistad.

El trabajo de transformación de sí es total, y no descuida, como en los relatos de conversión, ningún aspecto físico ni moral:

Me instalé en una pensión, falsifiqué mis documentos, operé mi transformación física y me conseguí un empleo de vendedor de libros a domicilio. Los diarios me daban por muerto. La policía paralela, se decía, se había encargado de mí. Pero el terror que reinaba no dejaba pasar a la superficie más que alusiones ambiguas.

[...] decidí modificar mis gustos y mis costumbres de un modo sistemático. Dejé de fumar; como siempre había detestado los porotos y la carne gorda, me puse a comerlos todos los días hasta que empezaron a ser mi alimento preferido; decidí escribir con la mano izquierda, e introduje variantes capitales en mis convicciones profundas. De modo que al año mi personalidad había cambiado por completo. Me parecía ser, como se dice, otro hombre (196).

El topos de la renuncia a los apetitos del cuerpo, a aquello en lo que se encontraba placer (cigarrillo, comidas) y a lo que se tenía por “convicciones profundas” también aquí forma parte de la ascesis que emprende voluntariamente el narrador para nacer otra vez. Pero se trata de una ascesis delirante: el personaje del relato se (re) hace según un libreto de cuya representación, paradójicamente, espera el acceso a su mismidad, *a sí mismo*. De aquí que el resultado no sea otro más que la puesta en escena de un personaje de ficción, que cumple con el papel que le ha sido asignado en la comedia humana<sup>79</sup>. Como el muchacho de “Comienza el desfile”, y también como Fortunato, el narrador termina descubriendo que en lugar de “yo” no hay nada: todo nuevo hombre es engendrado por la fuerza de la ficción, y no por las

---

<sup>79</sup> Sobre el tratamiento del tema del mundo como un gran teatro en Saer, véase “Theatrum mundi” en *Saer y los nombres*, de Dardo Scavino (124-135).

determinaciones causales de la historia –algo que Borges ya había dicho en “Tema del traidor y del héroe”<sup>80</sup>.

Al igual de lo que sucedía con aquellos seres arenianos, el narrador de “Cambio de domicilio” confiesa padecer también la permanente sensación de no “encajar”, de estar fuera de lugar:

A la distancia, me doy cuenta de que fue un cierto empastamiento de mi vida, del que era apenas consciente, lo que me incitó a cambiar: la sensación de moverme en círculo, de no avanzar, de estar siempre un poco más allá o más acá de las cosas, de no encajar en ninguna definición, de no saber nunca de un modo preciso si soñaba o si estaba despierto, de no saber qué responder, a veces, a alternativas bien definidas que me presentaban los otros. Durante años me había parecido que esa inepticia era individual, subjetiva, que mi historia personal se había desenvuelto de tal modo que yo había quedado como preso dentro de ella, sin mucha capacidad de decisión, y que los otros, tal como yo los veía desde fuera no experimentaban, en este mundo, la menor incomodidad (197).

Es desde la certeza de que algunos están “en la realidad” del mundo que el narrador se reconoce como un des-ubicado, como alguien que está siempre “más allá o más acá de las cosas”. Se repite aquí la angustia que acosaba a Fortunato bajo la forma de una pregunta que no encontraba respuesta: “Qué haces entre hombres que saben lo que hacen o que si no lo saben, no saben que no lo saben”. Pero también en el relato de Saer, como ocurría en *El palacio de las blanquísimas mofetas*, el protagonista ha comenzado a incubar una sospecha. Ese punto de referencia “real”, allí donde están “las cosas” y a partir del cual se mide la distancia con respecto a la realidad y se toman las decisiones (el “más allá o más acá de las cosas”), es un lugar vacío, o en todo caso, aparentemente lleno gracias a la ilusión que hace posible la

---

<sup>80</sup> Resulta interesante señalar aquí que Fortunato se refiere a sí mismo como “traidor”.



negación de la negación (“no saben que no lo saben”).

De aquí que la transformación de sí mismo de la que se espera la coincidencia definitiva con “la realidad” se revele imposible. El “sí mismo” es tan sólo una máscara extraída del repertorio de la cultura, que viene a llenar ese espacio vacante con las ficciones ya disponibles:

En dos años, sin embargo, desaparecieron mi voz atabacada, mi acento porteño, pero el pantano antiguo que yace y a veces se sacude, pesado, más abajo, mandando señales de vida, deja entender que, o bien no he elegido la máscara conveniente o bien nosotros, los hombres, cualquiera sea el color de nuestro destino, no estaremos nunca a la altura de las circunstancias o, mejor dicho, del mundo (197).

El sacudón repentino del “pantano antiguo” que “yace más abajo”, es, como el “ataque de extrañamiento” del juez López Garay, la intuición momentánea de que por fuera de esa máscara no hay nada más que la disgregación, la caída del registro simbólico en cuyo exterior ya no hay siquiera un “yo” que pueda dar testimonio de la experiencia de esa caída. De manera tal que los hombres no podrán jamás “estar a la altura del mundo”: o bien constituyen la realidad mediante el recurso de la ficción, o bien se hunden en el “magma barroso” de la materia pre-simbólica. O, como diría Fortunato, no saber que no se sabe (que estamos constituidos por la ficción) es condición para *creer* que se sabe que somos reales. Y ese “no saber” es necesario para creer que estamos a la altura del mundo. Lo contrario sería afirmar que hay un enunciado “fundamental” (algo así como una plataforma sólida) sobre el cual podemos asentarnos para, desde allí, hacer una crítica de la ficción sobre la que, en cambio, se asentarían los demás enunciados. O también podemos decirlo al revés: sería afirmar que este enunciado fundamental no incurre él mismo en la suposición de

premisas ficcionales porque se corresponde con las cosas. Sabemos, sin embargo, que ese enunciado no existe, y el “corte” de esta cadena infinita de la significación, que establece arbitrariamente el punto en el que las palabras quedan enfrentadas a “la realidad”, es la operación fundacional que debe ser olvidada, negada, para que el mundo y nosotros comencemos a “ser”. Aunque su cicatriz, de vez en cuando, “mande señales de vida”, nos recuerde la existencia de lo otro dentro de lo que creemos nos es más familiar.

De aquí, entonces, el escepticismo saeriano hacia la posibilidad de llegar alguna vez a “estar a la altura” de las circunstancias históricas a partir de una transformación de sí o, como quería el Che, de “un proceso consciente de autoeducación”<sup>81</sup>: no sólo porque no es posible para el sujeto hacer coincidir el modelo de nuevo hombre con una supuesta “realidad en sí”, sino porque además el propio modelo ha sido diseñado a partir de una noción de “realidad” no menos ficcional que cualquier otra según la cual se podría haber propuesto un modelo

---

<sup>81</sup> En “El socialismo y el hombre en Cuba”, texto que sirvió de guía para la elaboración de los códigos de moral en gran parte de las agrupaciones revolucionarias del continente, el Che distingue dos tipos de procedimientos pedagógicos por medio de los cuales la verdad que representa el hombre nuevo va a “prender” en la masa: la educación (sea directa o indirecta), y la autoeducación. Dice: “En nuestro caso, la educación directa adquiere una importancia mucho mayor. La explicación es convincente porque es verdadera; no precisa de subterfugios. Se ejerce a través del aparato educativo del Estado [...]. La educación prende en las masas y la nueva actitud preconizada tiende a convertirse en hábito; la masa la va haciendo suya y presiona a quienes no se han educado todavía. Esta es la forma indirecta de educar a las masas, tan poderosa como aquella otra. Pero el proceso es consciente; *el individuo recibe continuamente el impacto del nuevo poder social y percibe que no está completamente adecuado a él. Bajo el influjo de la presión que supone la educación indirecta, trata de acomodarse a una situación que siente justa y cuya propia falta de desarrollo le ha impedido hacerlo hasta ahora. Se autoeduca.* En este período de construcción del socialismo podemos ver el hombre nuevo que va naciendo” (39, bastardillas mías).

Así, se da la paradoja de que las virtudes del nuevo hombre, lejos de ser el resultado de la transformación subjetiva, terminan siendo características objetivas, producto de la “internalización” de las nuevas condiciones histórico-sociales.

alternativo.

Más bien nos parece que para Saer, si hay alguna posibilidad de que el sujeto comience a existir como tal, y por tanto, entre en el tiempo de la historia, *tenga* una historia, pasa por el hecho de la amistad, por la operación de *recorte* que hace existir desde lo amorfo y que crea la figura del amigo.

Quiero aquí detenerme en un “argumento” de difícil comprensión, al que ya me he referido más arriba por encontrarse en directa relación intertextual con “La mayor”. Se trata de un breve texto titulado, precisamente, “Amigos”, al que considero una pieza clave no sólo dentro de *La mayor*, sino dentro de todo el sistema saeriano<sup>82</sup>. Como he mencionado anteriormente, en “Amigos” el guerrillero Ángel Leto se ha refugiado en el departamentito de Tomatis, mientras aguarda el momento de llevar a cabo un atentado contra un dirigente sindical corrupto. La espera transcurre entre la lectura de los apuntes de Tomatis y los pensamientos en torno al hombre que tiene que matar. Pero, se nos dice, “esa atención al objeto que era el blanco de todos sus actos desde hacía varios meses duró poco, porque sus asociaciones lo fueron

---

<sup>82</sup> El protagonista de “Amigos”, Ángel Leto, es uno de los personajes principales de *Glosa*, la novela a la que indiscutiblemente suele ubicarse en el centro del corpus textual de Saer (Premat, *Héroes sin atributos* 168). En *Glosa*, que relata una caminata compartida por Leto, Tomatis y el Matemático durante una luminosa mañana de 1961, se nos hace saber el destino final de Leto por medio de una prolepsis vertiginosa: ese final, se nos dice en la novela, se consumará 18 años después, cuando este se suicide por medio de una pastilla de cianuro al verse cercado por las fuerzas represivas. Es decir que el Leto guerrillero de una organización armada que vemos en “Amigos” (escrito en algún momento entre 1969 y 1975, antes del golpe de militar), está en el futuro que da a conocer *Glosa*, publicada a su vez en 1985 y escrita entre los años finales de la dictadura militar y los comienzos de la transición democrática. En ese período en el que el horror del terrorismo de Estado comienza a salir a luz, Saer formula ya una crítica implacable hacia las prácticas de la izquierda revolucionaria, que se insinuaba de manera sutil en los argumentos de *La mayor* que estoy analizando aquí. Según Dardo Scavino, “si cediéramos al biografismo” en la figura de Leto está cifrada la de Paco Urondo, amigo de Saer (*Saer y los nombres* 127).

llevando, lentamente, a pensar en la muerte en general” (191). Lo que sigue después es una reflexión acerca de la existencia humana, la muerte y la amistad que, aunque extensa, vale la pena citar:

El primer pensamiento fue que, por más que acribillara a balazos a ese hombre, como pensaba hacerlo, *nunca lograría sacarlo por completo del mundo*. El hombre merecía la muerte: era un dirigente sindical que había traicionado a su clase y al que el grupo al que Leto pertenecía hacía responsable de varios asesinatos. Pero, pensaba Leto [...], matarlo era sacarlo de la acción inmediata, no de la realidad. Y Leto recordó que, cuando tenía dieciocho años, un amigo de su edad había muerto después de una operación. Ahora que tenía treinta y tres, le parecía que después de quince años el tiempo había perdido su carácter temible, y que su amigo muerto seguía tan presente en el mundo como él mismo, independiente respecto de sus recuerdos y de sus representaciones. *Lo que entra al mundo*, pensó Leto, *ya no vuelve a salir*. La infinitud de estrellas seguirían, quieras que no, errabundeando con nosotros adentro. Y a medida que se desplegaba, como el pájaro que se come a sus huevos, el tiempo iba borrando los acontecimientos, sin dejar de la vida humana otra cosa que su presencia indeterminada, una especie de grumo solidario que iba reduciéndose y encostrándose en algún punto impreciso del infinito y del que todos los individuos, como consecuencia justamente de su condición mortal, formaban parte. Ese grumo, pensaba Leto, tenía una sola cualidad: era imborrable. Su presencia había producido una alteración irreversible, sacando al universo de su pura exterioridad; después de su aparición, nada seguiría como antes, y la muerte –la muerte de su amigo, la del hombre que iba a matar, su propia muerte– era un accidente insignificante.

*No se mata*, pensó Leto, *más que a los amigos, pero ni aun a ellos se los mata, porque no se mata lo que es inmortal* (192)

Y el “argumento” termina así, sin siquiera un signo de puntuación final que nos tranquilice. Varias cuestiones llaman la atención aquí. En primer lugar, la idea, que hemos examinado ya anteriormente, de que la “acción inmediata” –la experiencia sensorial, la materia– y la “realidad” –esto es, aquella ficción que sólo puede existir por la mediación del lenguaje y la conciencia– son dimensiones no coincidentes. En segundo lugar, la postulación del estatuto paradójico de la especie humana. Por un

lado, en tanto es un ente más dentro del repertorio de entes que habitan el universo, esta participa de la misma condición de “presencia indeterminada”, de “grumo imborrable” pero “insignificante” en el que vienen a “reducirse” o “encostrarse” lo que existe de manera diseminada; magma de lo mismo al que vuelven (y del que vienen) todos los mortales. Pero por otro, por nuestra capacidad de ficcionalizar, ese grumo que es lo humano produjo una “alteración irreversible”: la de “sacar al universo de su pura exterioridad”, puesto que ahora está el hombre para narrarlo. Gracias al lenguaje el hombre puede escindirse del magma, y construirlo como relato —y también, obviamente, construirse a sí mismo—. Así, el relato vuelve *imborrable*, en un segundo sentido, a aquello de lo que habla, porque lo crea, le da una forma que recorta lo indistinto. La “realidad” que conocemos es la de aquello, engendrado una vez por la narración, a lo cual nuevas narraciones siguen refiriendo: a salvo así para siempre del tiempo y sus embistes, inmortal. Es por eso que “lo que entra al mundo ya no vuelve a salir”.

Dicho esto, se entiende que la amistad sea también un modo de distinguir una forma en el conjunto indeterminado de todos los hombres, de producir un sujeto, según lo dan a entender las enigmáticas palabras finales de Ángel Leto: “No se mata más que a los amigos [puesto que es a ellos a los que nuestra amistad ha dado a la existencia], pero ni aún a ellos se los mata, porque no se mata lo que es inmortal [puesto que lo que entra al mundo, en tanto entra como ficción, ya no puede volver a salir]”.

Y, si llevamos más lejos esta idea, comprobaremos que lo contrario también es verdadero: distinguir una forma en el magma de lo indiferenciado es el trabajo

amistoso –pero también político, puesto que produce un sujeto– del poeta. En este sentido, podría establecerse una conexión con otro de los argumentos de *La mayor* que lleva por título “El parecido”. Allí el narrador nos cuenta que ha recibido una postal de un amigo suyo que está en Brujas, Bélgica, y que esa postal reproduce un cuadro de Hans Memling, el famoso retrato de Sibylla Sambetha. El narrador cree ver en el retrato un rostro que le es familiar, pero aunque intenta develar la identidad de ese rostro, no consigue que el recuerdo “dejara de ser recuerdo que no tenía de qué acordarse y se convirtiera en una imagen palpable y actual” (183). Finalmente, al subir a un colectivo, ve en el asiento del fondo a una chica de la costa, hija de un pescador al que solía comprarle algún pez o una yunta de patos, cuyo rostro es el rostro exacto de la mujer de la postal. Lo que sigue puede leerse como una reflexión sutil acerca de una de las premisas fundamentales del pensamiento revolucionario, y que tiene que ver con la liberación o recuperación de la esencia humana enajenada, de aquello que hace *único* al ser humano y que ha sido perdido. Dice la voz del narrador:

Y sin embargo, ¿puede haber dos personas más diferentes? Nada me hizo pensar que eran tan diferentes como el hecho de verlas tan parecidas. Durante muchos días ese parecido me inquietó y me hizo sentir, por contraste, la realidad de lo diverso más que la de lo semejante, porque la realidad de lo diverso revela la realidad de lo único, de la que Marx se burló, y, melancólicamente, pensé mucho en la infinidad de las piedras y de los árboles, de las caras, de los pájaros, de los excrementos, de las raíces, cada uno irrepetible y solitario, único; experimenté el lugar común de las impresiones, la de las infinitas olas del mar y la de la arena innumerable, la del pasado, el presente y el porvenir que fluyen, según cómo se los mire, en distintas direcciones y se entrecuchan entre sí formando nudos y colisiones que creemos inteligibles, y de golpe (era mediodía y yo estaba echado desnudo, al sol, para que la luz me socarrara, los ojos cerrados y los poros abriéndose lentamente con un estridor secreto), eufórico, deseé por un momento ser una clase especial de cantor, el cantor del mundo visible, el cantor de todas las cosas, considerándolas una por una, el cantor de las dos Sibyllas, para darle a cada cosa su lugar con una voz

ecuánime que las iguale y las recupere, para mostrar en el centro del día un mundo completo en el que estén presentes todos los paraísos y todas las hojas de todos los paraísos y todas las nervaduras de todas las hojas de todos los paraísos<sup>83</sup>, para que el mundo entero se contemple a sí mismo en cada parte y en el honor de la luz y nada quede anónimo (183-84).

Hay aquí un juego con las acepciones de *único*: por un lado, lo único puede entenderse como el resultado de una operación de abstracción que sólo repara en las semejanzas, que permite hacer visible la igualdad real de aquello que *en apariencia* es percibido como diverso. Como cuando decimos: todos los seres humanos parecen diferentes pero tienen una única (misma) anatomía. Por otro, lo único puede definirse como aquello irreductible en su singularidad, como el o los rasgos por los cuales es imposible la afirmación de la homogeneidad o igualdad entre las cosas que se comparan. Así, la frase “la realidad de lo diverso revela la realidad de lo único, de la que Marx se burló” sugiere una interpretación del materialismo en clave anti-esencialista, que desestima cualquier idea de naturaleza humana a favor, en cambio, del azar que se opone al determinismo causal: recuperar el “verdadero” lugar de las cosas, hacer justicia, ser ecuánime, es, entonces, cantarlas una por una en lo que tienen de contingente, sacándolas así del anonimato y haciéndolas existir, al mostrarlas en su alteridad irreductible. Volviendo a “Amigos”, en este breve relato del guerrillero que debe matar a un hombre, la línea que separa el “nosotros” de un

---

<sup>83</sup> Resuenan aquí las palabras de Nietzsche en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*: “Todo concepto se forma igualando lo no-igual. Del mismo modo que es cierto que una hoja nunca es totalmente igual a otra, asimismo es cierto que el concepto hoja se ha formado al abandonar de manera arbitraria esas diferencias individuales, al olvidar las notas distintivas, con lo cual se suscita entonces la representación, como si en la naturaleza hubiese algo separado de las hojas que fuese la hoja, una especie de arquetipo primigenio a partir del cual todas las hojas habrían sido tejidas, diseñadas, calibradas, coloreadas, onduladas, pintadas, pero por manos tan torpes, que ningún ejemplar resultase ser correcto y fidedigno como copia fiel del arquetipo” (7).

“ellos” exterior, en dos bandos enfrentados por encarnar valores sin duda inconciliables (se nos dice que el grupo al que pertenece Leto le atribuye al sindicalista varios asesinatos y lo considera un corrupto), se desdibuja, creo, para enfatizar el carácter problemático de otra línea divisoria. La palabra que pone en peligro la posibilidad de fundar una comunidad de “amigos” no es tanto “enemigo”, sino algo tal vez peor que se encuentra en el núcleo mismo de los proyectos políticos de la modernidad: la condición de in-diferenciación que caracteriza las representaciones de la comunidad como institución creada a partir del principio de una propiedad en común que reúne sus miembros, haciéndolos parte de una identidad desde siempre propia (*arché*) o por alcanzar (*telos*). Así, la violencia que más estremece a Saer es aquella del pájaro que pone sus huevos para después comerlos, esto es, cuyo alimento es lo mismo. Frente a esta metáfora, Saer trae la del “canto” que se ofrece amistosamente a las cosas para que estas manifiesten su rareza singular. Aquí es donde aparece la cuestión de la traducción como actividad de la que depende la relación –de amistad o de dominación– de los humanos con el mundo<sup>84</sup>. En esta relación de traducción de lo otro hay un modo de practicar la política (esto es, de ser-en-común-) ajeno a la lógica del Estado, que sólo reconoce en su origen el exterminio del que está por fuera de una pretendida común identidad: el extranjero, sobre el que tanto se ha detenido a pensar Saer<sup>85</sup>. Así, podríamos, por último, vincular “Amigos”

---

<sup>84</sup> Las reflexiones acerca de la traducción en Saer ameritarían una tarea que excede los objetivos de este capítulo: la de pensar sus coincidencias y divergencias con “el lenguaje del juicio” del que hablaba Walter Benjamin en “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”.

<sup>85</sup> En uno de los apartados de “Razones” que lleva por título “El extranjero” Saer formula con claridad esta cuestión: “Después de tantos años en Europa, he podido observar que la primera reacción de los viajeros es el pánico –acompañado por una especie de manía de reducción o



con otro de los “argumentos” de *La mayor*: “El intérprete”, en donde un Felipillo ya viejo, al evocar el juicio a Ataliba, se pregunta:

¿Entendí lo mismo que me dijeron? ¿Devolví lo mismo que recibí?  
Cuando mis ojos, durante el juicio, se clavaban en las tetas azules de la  
mujer de Ataliba, tetas a las que la ausencia de la mano de Ataliba  
permitiría, tal vez, la visita de mis dedos ávidos, ¿la turbación  
desfiguraba el sentido de las palabras que resonaban en el recinto  
inmóvil? De una cosa estoy seguro: de que mi lengua fue como la  
bandeja doble sobre cuyos platos elásticos se asentaban cómodamente  
la mentira y la conspiración. [...] No morí con los que murieron  
cuando proferí la sentencia (179).

La lengua estatal es una lengua para la muerte, para el dominio, para la apropiación utilitaria del otro. Todo lo contrario de la lengua del cantor, del poeta, del escritor, lengua que preserva y que salva. Años después, cuando en 1983 Saer publique *El entenado*, la escena de la traducción volverá, pero revertida: ahora es un anciano europeo el que traduce la lengua de los indios para rescatarlos de la matanza que ya ha acabado con ellos. Noche a noche, con la redacción de sus memorias, el entenado dará testimonio del carácter único de los colastiné<sup>86</sup>, asegurando así, con su escritura, tanto la perduración de la tribu como la del propio escribiente, inscrito en el texto, y a salvo, también, para siempre, por ser el testigo y el cantor de los otros:

---

traducción de lo desconocido a lo conocido. ‘¿París? Se parece mucho a Buenos Aires. ¿Madrid? Es como la avenida de Mayo’” (*Juan José Saer por Juan José Saer* 12).

<sup>86</sup> Dice el grumete de *El entenado*, extrañándose de que los otros hayan visto lo mismo allí donde él ve las figuras de la diferencia: “Durante años, ya de vuelta de esas tierras, cuando me encontraba en la proximidad de los puertos, me sabía venir la tentación de interrogar a los marinos que volvían de viaje [...] sobre el destino de la tribu. Pero, para los marineros, todos los indios eran iguales y no podían, como yo, diferenciar las tribus, los lugares, los nombres. Ellos ignoraban que en pocas leguas a la redonda, muchas tribus diferentes habitaban, yuxtapuestas, y que cada una de ellas era no un simple grupo humano o la prolongación numérica de un grupo vecino, sino un mundo autónomo con leyes propias, internas, y que cada una de las tribus, con su propio lenguaje, con sus costumbres, con sus creencias, vivía en una dimensión impenetrable para los extranjeros” (150).

Amenazados por todo eso que nos rige desde lo oscuro,  
manteniéndonos en el aire abierto hasta que un buen día, con un gesto  
súbito y caprichoso, nos devuelve a lo indistinto, querían que de su  
pasaje por ese espejismo material quedase un testigo y un  
sobreviviente que fuese, ante el mundo, su narrador. [...]

Conmigo, los indios no se equivocaron; yo no tengo, aparte de ese  
centelleo confuso, ninguna otra cosa que contar. Además, como les  
debo la vida, es justo que se las pague volviendo a revivir, todos los  
días, la de ellos (173).

## CAPÍTULO IV

### MIOPE, EXTRANJEROS: FIGURAS DEL NARRADOR

#### **Videntes**

El tema que me preocupa aquí es el de las figuras de narrador que Saer construye en *La mayor*, en donde se reúnen textos producidos entre 1969 y 1975. Como hemos visto ya en la “Introducción” a este trabajo, los acontecimientos políticos y sociales que tienen lugar en ese marco temporal repercutieron en una creciente politización del campo literario tanto a nivel continental como nacional, generando una fuerte tensión entre las aspiraciones político-revolucionarias y las aspiraciones a la experimentación. Un modo de negociación entre estas dos demandas a las que se vio enfrentado el escritor en los años sesenta fue la resignificación del término “realismo”, a fin de que éste pudiera cobijar la búsqueda de nuevas expresiones formales y estilísticas. Según Claudia Gilman, “la cuestión no era tanto negar el rótulo *realismo* (de hecho se hablaría de un realismo “nuevo”, que se ampliaría hasta abarcar toda manifestación artística) sino que lo que contaba como novedad era eliminar el carácter “prescriptivo” de su definición”. Y agrega: “Lo que ocurrió entonces fue un proceso de radical resemantización que conservaba la palabra (“realismo”), pero la separaba de la estética realista y su carga normativa” (316). De esta manera, el adjetivo “nuevo” que acompañaba a “realismo” podía hacer alusión a un impulso hacia la modernización de las formas, sin atenuar la capacidad de las novelas para referirse a las “condiciones objetivas”, según la fórmula que ofrecía

Jaime Rest en “El retorno del realismo”: “realista es el creador cuya obra permite evaluar las condiciones objetivas de la sociedad en que vive aun cuando formalmente distorsione la apariencia externa del mundo” (citado en Gilman 317). Así, “Carpentier, abogando por lo “real maravilloso” o Abelardo Castillo, definiendo el género fantástico como un procedimiento para captar “zonas más hondas de la realidad”, dieron cuenta de la idea de que la producción estética requería alguna mención de objetividad para pensarse en términos políticos” (33).

También el campo literario argentino, intensamente marcado por las diversas modalidades que adoptó la cultura de la nueva izquierda, se vio afectado por estas discusiones. En los debates en torno a los modos en que estética y política podían y debían confluír en la tarea del escritor, se manifestaba simultáneamente la incomodidad con el realismo tradicional y la afirmación de la libertad del escritor para explorar el lenguaje. “Moral” y “técnica”, fueron, de acuerdo con Sergio Olguín y Claudio Zeiger, las dos preocupaciones que definían los dilemas identitarios del escritor de los sesenta, si bien, aclaran, el interés por la técnica “estaba ligad[o] al efecto que se quería lograr” puesto que “la fuerte impronta de la teoría del compromiso sartreano que tra[ía] aparejada la noción de la responsabilidad del escritor y la afirmación ética aparta[ban] a los escritores de todo aquello que pueda ser visto como derroche estetizante” (“Narrativa como programa. Compromiso y eficacia” 360-67)<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> Acerca de las distintas vertientes del realismo en la literatura argentina de los 60-70, véase también Sergio Olguín y Claudio Zeiger, “La narrativa como programa: El realismo frente al espejo”, en donde se examinan las producciones de Haroldo Conti, Andrés Rivera, Humberto Constantini, Abelardo Castillo, Ricardo Piglia, Miguel Briante y Germán Rozenmacher. Pese a sus diferencias, Olguín y Zeiger destacan “un piso común” entre ellos en el que confluyen “el clima de época, el tono de las discusiones (con la existencia de temas casi obligatorios, el

Es contra este telón de fondo que querría examinar el modo en que Saer piensa la tarea del narrador, una tarea que, sin adscribir a las respuestas que se ofrecían en ese debate acerca de los vínculos entre literatura/política, no se desentiende, tampoco, de esa relación. Comenzaré por el final de *La mayor*: “Carta a la vidente” es el último texto del libro, y esa misiva, que está también dirigida al lector en tanto es él quien la recibe, trae la respuesta a la demanda que Tomatis formulaba en el primer relato, “La mayor”, cuando pedía “interrogar, interrogar todavía” a la realidad para “ver de ver algo” y “decir algo de algo” sin mediación alguna del sujeto. Este último argumento, entonces, en el que queda esbozada una contestación a la pregunta con el que se iniciaba el libro, bien podría ser leído como si fuera el informe de los resultados de aquel protocolo interrogatorio, a la vez que permite vislumbrar, en la figura de su remitente, una de las figuras en las que Saer confía la (imposible) tarea de narrar el presente: el miope.

### **Ver de lejos**

Comencemos diciendo que este argumento, en diálogo con la *Carta a la vidente* de Antonin Artaud, es un texto que habla de la relación entre ficción y conocimiento, pero también, si la admitimos como respuesta a “La mayor”, entre narración y política. El miope que la escribe comienza haciendo una declaración de

---

del “compromiso” es uno de los centrales) y el hecho de asumir un período de intensa revisión y de implantación de nuevas posibilidades literarias” (378). Para una revisión crítica de algunos textos fundamentales en la polémica en torno a las relaciones entre realismo y literatura en la década del sesenta, véase también Mariana Bonano, “El ensayo polémico y la crítica literaria de izquierda en Argentina. Apuntes para un debate sobre poéticas realistas y narrativa nacional en la década del 60” y Horacio Crespo, “Poética, política, ruptura”.

modestia: en la huella de Artaud, también él se reconoce inútil para toda causa social que se proponga el progreso de la razón como meta final. En tanto su visión es una actividad intermitente, en la que se alternan sueño y vigilia, de él, confiesa, no puede esperarse ningún tipo de despertar de la conciencia. Tampoco una interpretación que pueda orientar el curso de acción más apropiado, a la manera de un mapa en el que puede trazarse un camino que lleva a algún destino definido de antemano, dado que no se halla en condiciones de ofrecer una visión en conjunto de lo que hay por fuera de sí mismo. “De un hombre que cabecea, entonces, ¿qué se puede esperar? —se pregunta el miope— Nada como no sea una hilera de fragmentos, espesos, en bruto” (211), dice. Porque esta figura semiciega ve “a medio borrar”, y por tanto, está a mitad de camino entre el encandilado por exceso de luz y el vidente que puede ver incluso con los ojos cerrados. Ya hemos comentado, a propósito del personaje Luis Fiore, la metáfora del encandilamiento como una de las maneras de nombrar la experiencia del asalto de lo real, del “extrañamiento” durante el cual el mundo se presenta en un estado de objetividad pura, sin ninguna forma que organice la masa de materia existente. Ese acceso súbito a la realidad-en-sí, dijimos, es una caída del lenguaje y una pérdida del yo. Por el contrario, el ciego encarna al sujeto del pensamiento metafísico y su certeza acerca de la existencia de una conciencia que prescinde de la luz porque está iluminada por dentro: no sólo puede conocer, sino que puede conocerse a sí mismo. El ciego, en el sistema de Saer, es aquel que ve en un nivel suprasensible, alguien que está “lejos del mundo”, y que tiene con éste una relación de “intuición” puramente intelectual. ¿En qué se diferencia de ellos el miope? Dice el redactor de la carta a su destinataria:

De esta carta de semiciego, no le pido que saque ninguna conclusión. Porque una conclusión está siempre detrás y es, en relación con las partes, un “otro”. Ahora bien; para un ciego puede muy bien existir la alteridad, el conjunto, el todo. Un ciego goza del derecho a la imaginación. Un miope debe ser modesto: la mancha móvil ocupa todo su reducido campo visual y aniquila, sin malignidad, lo demás. El ciego, lejos como está del mundo, puede, con una intuición vertiginosa, aferrarlo. El miope está demasiado cerca de unos pocos fragmentos como para salir, de un salto, a la llanura (211).

Si, como en Fiore, el encandilamiento es la condición de emergencia de la locura o el sinsentido en que se cae cuando se prescinde del relato, la ceguera, por su parte, es la condición del farsante, del creador de ficciones que pretende hacerlas pasar por las cosas-en-sí. La miopía, en cambio, es la condición del narrador saeriano: una voz que habla en estado de somnolencia, de confusión, de contemplación inerte del “paso incansable de la apariencia”. Y también una mirada que, apenas si alcanza a organizar su visión bajo una forma, cuando de nuevo es ganada por la oscuridad. El trabajo del miope, como el del narrador, es un trabajo que se sabe infructuoso, “torpe, desganado, a reglamento”. Un trabajo sin prestigio, que no da pruebas de la existencia de ningún sujeto soberano que opere como mediador con el mundo, que sea capaz de volcar en palabras su conocimiento acerca de éste: “[...] a través de mí, ninguna alteridad se manifiesta, nada que no esté en los manchones fugaces, fugitivos, intermitentes, cuyos bordes están comidos por la oscuridad, y a los que llamamos el mundo” (211).

Es por eso que el autor de la carta afirma que “en la gran tradición de iluminados yo ocupo, continuo, invisible, el último lugar” (210), el último escalón en la serie que encabeza, como “tocado por el rayo”, la vidente. Pero aquel lugar de enunciación de escasa jerarquía, desde el cual lo dado apenas si se entrevé en la

penumbra, es el lugar –o tal vez deberíamos decir el “punto de vista”– desde el cual Saer construye su propia teoría de la ficción. Interesa aquí examinar esa teoría dado que implica un modo particular de concebir la relación entre literatura y realidad. Como resulta obvio, al confesar su imposibilidad de narrar con lucidez lo que hay, esa breve misiva pone en cuestión toda pretensión de un conocimiento que afirme reponer la integridad del ser reuniendo sus fragmentos en una totalidad dotada de sentido; totalidad que, por ser tal –por no tener huecos ni vacíos– pueda ser descifrada o traducida a los lenguajes conceptuales de la razón, y administrada o dirigida según los fines de algún plan.

La ficción, tal como la entiende Saer, rehúye a hacer el papel de juez que habiendo ya emitido su veredicto en la pregunta por la realidad, la narra dando por ciertos los relatos que afirman describirla “tal cual es”. Por el contrario, al narrador “miope” no le queda “más que una posibilidad: sumergirse en ella” (“Concepto de ficción” 12). Sin embargo ese “sumergirse” no significa un hundimiento, pues sabemos que entonces sobreviene el encandilamiento. El miope se sumerge, pero en esa masa “chirle” se mueve con cuidado, dando manotazos a tientas hasta que logra, a veces, captar algo. Pero cuando lo hace, ya ha subido otra vez a la superficie del lenguaje, a distancia –a salvo– de la luz incandescente del magma.

Tal vez *distancia* sea una de las palabras clave que permiten entender la tarea modesta del miope. No es casual que en el lenguaje coloquial se diga de éste que es “corto de vista”: su percepción es de poco alcance, apenas suficiente como para seguir haciendo preguntas, antes que para afirmar. Como no es casual tampoco que la figura del miope, aquel que ha tomado una distancia prudente para explorar las aguas



barrosas de la realidad, quede superpuesta a otra de las formas que reviste la figura del narrador en el universo saeriano: el extranjero.

En esta línea, “Carta a la vidente”, por tanto, no sólo está en continuidad con “La mayor”, al informarnos que el proyecto de narrar objetivamente la realidad puesto en escena en este texto era impracticable, sino que dialoga íntimamente con “A medio borrar”, donde se relata la partida de Pichón Garay hacia París. Como el miope, que ve a medias, Pichón asumirá la tarea de narrar lo que alcance a ver de lejos, sin certidumbre alguna, desde el extranjero.

### **Sumergirse, borrarse**

“A medio borrar”, dijimos, es el segundo cuento de *La mayor*, y como en el primero, hay en éste una intensa reflexión sobre los acontecimientos del presente y sobre las posibilidades de conocer *eso* que está ocurriendo. El otro punto en común con “La mayor” es la forma: un larguísimo párrafo único a cargo de la voz narrativa de Pichón Garay, hermano gemelo del Gato, donde se nos cuenta una anécdota mínima: Pichón se va a vivir por un tiempo a París, y dedica sus últimas horas en “la zona”<sup>88</sup> a despedirse de sus amigos –Héctor y Tomatis–. Pichón trata de encontrar al

---

<sup>88</sup> La llamada “zona” saeriana es, en términos de Enrique Foffani y Adriana Mancini, una “geografía de la escritura” y no la “escritura de una geografía”, gesto que caracterizaría a la literatura regionalista que esencializa, para exaltarla, el “color local”. La “zona” es “un espacio construido, no determinista, cultural, una recomposición diseñada a través de la proximidad distanciada y la distancia próxima” (273). Así, la escritura de Saer se sitúa en la tensión región-extranjero, en el cruce de la literatura argentina con la cultura universal. En este punto resulta imprescindible la lectura que Saer hace de la doble exterioridad de Witold Gombrowicz con respecto a Europa y a Argentina en su ensayo “La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina”. Para un análisis en profundidad de la “zona” o “región” saeriana ver Teodosio Fernández, “Fidelidad a una zona: el espacio santafesino de Juan José

Gato para despedirse también de él, pero éste se ha ido a Rincón, un lugar en las afueras de la ciudad en donde la familia Garay tiene una casa de veraneo. El encuentro entre Pichón y su hermano –absolutamente idéntico a él– nunca llega a consumarse. Lo que impide ese encuentro es una catástrofe climática: la ciudad está inundada debido a una creciente descomunal del río, y, para peor, tal como vaticina la muletilla que se repite constantemente a lo largo del relato, el agua “sigue subiendo y seguirá subiendo”. El ejército, mediante explosiones, ha abierto brechas en el puente colgante para controlar el agua, pero aún así buena parte del paisaje –humano y natural– está completamente sumergido. Pichón le deja una nota a su hermano en la habitación que ambos comparten, despidiéndose de él. Trata, pese a los cortes en las carreteras, de llegar a Rincón para saludarlo por última vez, y cuando finalmente lo consigue, el Gato no está: ha ido a la ciudad para verlo. En la casa están, en cambio, en calidad de refugiados, la familia de Don Layo (un pescador vecino, luego protagonista de *El limonero real*) y Washington Noriega, filósofo, poeta, y referente intelectual del grupo de jóvenes amigos. Pichón pasa la noche en la casa de Rincón, esperando al Gato, pero éste no vuelve. Al regresar a la ciudad, encuentra a su vez en su habitación la nota de despedida del Gato. Sin avisarle a sus amigos adelanta la partida en bus, y se va, privándoles a todos de la posibilidad de decirle adiós.

Pese a la sencillez de la trama, “A medio borrar” es un relato de enorme densidad simbólica. El tópico de la inundación sumerge al texto dentro de un corpus que, al menos desde la historia bíblica del diluvio universal, asocia el agua con la catástrofe. Pero, más específicamente aún, en la literatura argentina este tópico ha

---

Saer”, María Teresa Gramuglio, “El lugar de Saer”, y Jorgelina Corbatta “En la zona: germen de la praxis poética de Juan José Saer”.

sido una de las metáforas que se ha elegido con frecuencia para hablar de la violencia, el caos social, el miedo al otro. Basta pensar en “El matadero”, de Esteban Echeverría, y “La inundación”, de Ezequiel Martínez Estrada, para construir un marco de lectura dentro del cual el relato saeriano adquiere una significación más profunda. Al pie de “A medio borrar” hay una fecha: 1971. Quien conoce algo de historia argentina sabe que para entonces las portadas de los diarios registran las reiteradas muestras de acción violenta, tal como, al pasar, nos lo había hecho saber el narrador de “La mayor”. El país está bajo un gobierno militar –el del general Lanusse–, y las organizaciones armadas y la protesta social “crecen y seguirán creciendo” de manera directamente proporcional a la intensificación de la represión estatal.

Como en “La mayor”, dijimos, aquí quedan planteadas otra vez, si bien elípticamente, las mismas preguntas: qué ocurre, o, dicho de otro modo, cómo narrar eso que se da en el presente. Sólo que ahora la búsqueda de una respuesta posible explorará otro matiz, antes desatendido, cifrado en las irónicas palabras de Pichón, y que tiene que ver no sólo con el *qué*, sino con *quién* es el que puede asumir el trabajo de narrar: “El conjunto de una catástrofe es un privilegio de espectadores, no de protagonistas” (161). El tema de la distancia y el semi-borramiento, reaparece aquí elaborado como requisito para acceder a la posición de narrador cuando todo se está hundiendo y no queda más que lo familiar volviéndose extraño: y esto no sólo vale para una ciudad cuyas calles y casas ahora están cubiertas de agua, sino también para el propio gemelo de Pichón, simultáneamente íntimo e inhallable. “A medio borrar” plantea, por tanto, varios niveles de lectura: por un lado, está la cuestión de la

inundación y el riesgo de terminar ahogado bajo sus aguas ya que, para quien observa el fenómeno desde un punto exterior –hay un helicóptero que filma el río crecido desde arriba, y esa imagen aérea se repite hasta el cansancio en las pantallas de los televisores y la tapa del diario *La Región*– éstas “suben y seguirán subiendo”. Por el otro, está la relación de reversibilidad de los gemelos debido de la indiferenciación absoluta entre uno y otro, por lo cual la propia identidad del narrador, Pichón, es permanente motivo de duda, no sólo para los otros, sino incluso para sí mismo<sup>89</sup>. Por último, está la cuestión de la posibilidad de distinguir entre un “adentro” y un “afuera” de algo que, al mismo tiempo que se toma como punto de referencia, es problematizado e invalidado como tal: la identidad, el lugar de “origen” con respecto al cual somos *habitantes* o *extranjeros*. Entre estos tres niveles, que son zonas de reflexión en torno a lo político, lo literario, lo antropológico, hay desplazamientos, corrimiento de los bordes y superposiciones, aunque nunca se correspondan exactamente.

A su vez, “A medio borrar” reenvía hacia tres de los argumentos de la segunda parte del libro: “Discusión sobre el término zona”, “Me llamo Pichón Garay” y “En el extranjero”. De esta manera, la inundación se “derrama” en el resto del libro, a la manera de un flujo hipotextual<sup>90</sup>. De todos los puntos en los que estos distintos

---

<sup>89</sup> Sintomáticamente, cuando el pintor que Héctor le ha presentado a Pichón el día anterior lo saluda y este no reconoce su cara, da por sentado de que es al Gato a quien el hombre cree estar saludando. Pero cuando se da cuenta del equívoco, se dice a sí mismo, divirtiéndose con el pensamiento: “[...] no haber reconocido en la esquina del banco al pintor que Héctor me ha presentado ayer, fugazmente, en el restaurant, demuestra que ser tomado por el que soy no es concebible más que como duda y error” (159).

<sup>90</sup> “Amigos”, que continuaba “La mayor”, entra también en diálogo con “A medio borrar”. Recordemos que Ángel Leto se queda unos días en la habitación de Tomatis, mientras este está de viaje por Europa. En París visitará a Pichón, y del carácter traumático de esa visita

niveles de lectura se cruzan, quiero concentrarme en aquel que considero abre una vía de acceso para interrogar la figura del narrador saeriano, entendido como aquel que se ha vuelto un extranjero, que se ha extrañado de sí mismo.

### **Extraño, extranjero**

En primer lugar, resulta obvio que la extrañeza no es un fenómeno psicológico o una perturbación que afecta la mente atribulada de ciertos personajes saerianos, sino que, antes bien, es una instancia de cruce entre lo subjetivo con lo público, de incorporación (en el sentido de hacerse cuerpo) de las circunstancias históricas en las trayectorias vitales de los sujetos, que quedan así tocadas y transformadas definitivamente. La extrañeza está vinculada a hechos específicos que, por su carácter altamente traumático, reconfiguran radicalmente la subjetividad al interrumpir abruptamente la posibilidad de seguir reconociendo y nombrando el mundo como se lo hacía hasta entonces. Para Luis Fiore, ese acontecimiento histórico era el golpe de Estado que terminó con la esperanza abierta por el peronismo. Para Pichón, esta ciudad desafiada por las aguas negras que “suben y seguirán subiendo” a las que el ejército intenta controlar mediante las explosiones que buscan descomprimir el agua en el camino de la costa, y el traslado masivo de gente hacia refugios para ponerla a salvo del peligro inminente, reviste el mismo carácter de hecho inasimilable, que escapa a toda posibilidad de ser insertado en un sistema de interpretación dentro de cuyo “marco” –recordemos al profano en pintura– pueda volverse significativo o

---

sabremos por “Me llamo Pichón Garay”. Para entonces han pasado cinco años de la partida que se nos narra en “A medio borrar”, y la violencia, lejos de detenerse, ha “seguido creciendo”: Leto está en la clandestinidad, preparando el atentado contra el sindicalista.

conducente a alguna forma de acción. Como Fiore, que quedaba paralizado, “encandilado” por el derrumbe del sentido, Pichón queda, también, atrapado en una experiencia de la catástrofe de la cual no puede extraer ni un significado ni una orientación:

Yo paseo mi vista opaca del torrente en el fondo de la brecha a las dos extensiones lisas que el camino separa. No me dicen nada. Los primeros días traté de experimentar asombro, incluso miedo, piedad por los que el agua barría, algo, pero no logré nada. No veo más que una superficie tranquila, casi plácida, que se extiende hasta el horizonte a los dos costados del camino sembrado de escombros, y que no me hace ninguna seña (147).

A medida que transcurren los días y el agua sigue avanzando, la parálisis que experimenta Pichón no cede lugar al entendimiento ni a una nueva sensación de familiaridad con el entorno. Por el contrario, con el paso de los meses sobreviene la inquietud producida por la constatación de que en ese silencio tranquilo está cifrado un mensaje de violencia cuyo sentido, no obstante, se le escapa:

No he tenido, en meses, del agua, ninguna impresión de violencia, sino más bien, y más todavía cuando el hábito de la creciente se instaló entre nosotros, de discreción, de placidez, de silencio, y ha sido necesario ver a los hombres en la Boca del Tigre, en Colastiné, en campamentos, amontonados frente a las pizarras de *La Región*, comentando las explosiones, los informativos, para percibir, como en ráfagas, como quien llega a zonas, las atraviesa y por fin las deja atrás, estable, la violencia (161-62).

También Héctor, el pintor, parece igualmente afectado. En la cena de despedida a Pichón expone a sus amigos el cuadro que ha terminado de pintar. Narra Pichón: “Entramos otra vez al galpón y Héctor me muestra el cuadro que está terminando. Es un rectángulo blanco, árido, que no difiere en nada de las paredes del taller. Es tal vez un poco más blanco y más árido que las paredes”. Luego Héctor explica que ese blanco es la imagen del *estar* en tiempo presente:

Ahora estamos otra vez sentados en la esquina de la mesa, tomando café. Héctor echa un terrón de azúcar en un vaso de agua y nos dedicamos a mirarlo disolverse. La *durée* objetiva. La *durée*. *Durée*. Duración, dice Héctor. Para que sea objetiva, dice Héctor, hay que medirla, hay que estar. Su cuadro, dice, es un fragmento ampliado de la *durée* objetiva. En el fondo del vaso queda un sedimento arenoso, de cristalitos. Después más nada. Queda el vaso solo, con el agua, sin ninguna *durée*. Vean: ni rastro de la *durée* objetiva, dice Héctor. Para escuchar a Héctor, que ha explicado la significación del cuadro, he vuelto la mirada hacia su cara correosa, desviándola del vaso. Al volver a mirar, está primero el sedimento arenoso y después más nada: el vaso con el agua, sin la *durée* (157-58).

Ese presente al que se busca medir objetivamente, sin un sujeto exterior a ese tiempo que pudiera narrarlo, es como el terrón de azúcar blanco. Pero son ellos, los espectadores de la catástrofe, los que tienen el “privilegio”, diría Pichón, de verlo disolverse en el agua, hasta que de los cristalitos no queda nada. Así, en una suerte de bucle metatextual, ese presente es, también, el del relato, y lo que se está disolviendo en el agua son los propios personajes y su mundo. El blanco del cuadro, entonces, no sólo habla del presente como concepto general, sino de este (ese) presente en el que están Pichón, el Gato, Tomatis, Héctor y los otros sumidos en una devastación de la que no pueden extraer ningún sentido porque están, como el terrón, adentro.

“Lo que más me estremece” dice Héctor, “es pensar que la idea que tenemos de que tiene que dejar de subir algún día y después empezar a bajar, puede muy bien ser falsa”. Una pregunta queda entonces flotando en el aire: ¿qué pasa, entonces, si es falsa? ¿Se trata de una inundación como las demás, que cumple un ciclo de subida y bajada de las aguas, o sólo hay subida, y por tanto después de ella ya no hay nada? El dueño del bar donde Pichón se detiene a comprar una ginebra para su hermano repite, en otra clave, la misma reflexión acerca de la imposibilidad de narrar el presente desde dentro, dado que éste no trae consigo ningún signo acerca del futuro ni está en

ninguna relación de determinación causal con respecto a los acontecimientos anteriores. Sólo podemos hablar del presente cuando éste ya ha ocurrido: pero entonces ya no hablamos de él, puesto que se ha convertido en pasado. Éste, que en otros textos saerianos podría pensarse como un problema metafísico, reviste ahora, sin embargo, un carácter urgente, pragmático, pues en la posibilidad de narrar lo que está sucediendo se juega ni más ni menos que la vida. Las palabras del dueño del bar exteriorizan la conciencia de este peligro, puesto que hablan de la capacidad literalmente *disolutoria* de las inundaciones: el agua que crece se queda con todo, reduce el mundo hasta entonces conocido a una condición amórfica, indiscernible, que se confunde con la pérdida y con la muerte misma.

Habla de las explosiones, dudando de los resultados: hubiesen debido esperar, dice, que el agua alcance el punto más alto pero –mira el patio vacío, por encima de mi cabeza– ¿quién puede asegurar cuál ha de ser el punto más alto? ¿Qué se puede tomar como referencia? ¿El pasado? Hubo la inundación del año cinco, la del veintisiete, la del sesenta y dos; fueron todas de las grandes. Ninguna alcanzó la misma altura, todas diferentes. Se queda callado. Cuando suben, despacio, durante meses, enterrando, bajo un agua oscura, provincias enteras, estos ríos de agua confusa ganan no únicamente nuestras tierras, nuestros animales, nuestros árboles, sino también, y tal vez de un modo más seguro y más permanente, nuestra conversación, nuestro coraje, nuestros recuerdos. Sepultan, inutilizan nuestra memoria común, nuestra identidad (158).

No será la primera vez que Saer recurra al agua como imagen de la liquidación o la licuación del sentido<sup>91</sup>. Esa repetición monótona y homogénea de una

---

<sup>91</sup> En *El Entenado* leemos que “la travesía duró más de tres meses. A los pocos días de zarpar, nos internamos en un mar tórrido. Ahí fue donde empecé a percibir ese cielo ilimitado que nunca más se borraría de mi vida. El mar lo duplicaba. Las naves, una detrás de otra a distancia regular, parecían atravesar, lentas, el vacío de una inmensa esfera azulada que de noche se volvía negra, acribillada en la altura de puntos luminosos. No se veía un pez, un pájaro, una nube. Todo el mundo conocido reposaba sobre nuestros recuerdos. Nosotros éramos sus únicos garantes en ese medio liso y uniforme, de color azul. El sol atestiguaba día a día, regular, cierta alteridad, rojo en el horizonte, incandescente y amarillo en el cenit. Pero



superficie transparente y sin marcas pone a prueba la consistencia de los recuerdos, hasta borrarlos completamente; también de las palabras, que, a falta de referentes, quedan vacías y desprovistas de significación, y, por último, de la subjetividad, ya que la cohesión de ésta es un efecto de la presencia familiar de las cosas. La inundación viene a demostrar que la conciencia es superflua, frágil; la materia, en cambio, resiste y puede, incluso, prescindir del sujeto, sobrevivir a su aniquilación.

Pero al hacer esta afirmación, aparece inmediatamente otra aporía: si se suprime del sujeto, ¿cómo podemos decir que hay objetos? ¿*Quién* es, entonces, el que da cuenta de eso que hay ahí? Éste es el problema que “llama la atención” de Pichón, sobre el que vuelve una y otra vez, sabiendo que la ciudad seguirá existiendo cuando él ya esté en París:

[...] me llama la atención el hecho de que el living y el cuarto de los escritorios sigan estando en su lugar, vacíos de mí, en este mismo momento. De este mundo, yo soy lo menos real. Basta que me mueva un poco para borrarne (152).

Y sin embargo, aún cuando se sepa “lo menos real”, puesto que jamás podría superar la firmeza de un living o un escritorio, Pichón se extraña de pensar que el mundo tiene lugar porque hay un sujeto que lo narra:

Y más que extrañar, le respondo, después, cuando [Héctor] me pregunta cómo me sentiré en el extranjero, me ocuparé en extrañarme de concebir una ciudad en la que he nacido y vivido cerca de treinta años que seguirá viviendo sin mí, y después digo que una ciudad es

---

era poca realidad. Al cabo de varias semanas nos alcanzó el delirio: nuestra sola convicción y nuestros meros recuerdos no eran fundamento suficiente. Mar y cielo iban perdiendo nombre y sentido” (6). En *El río sin orillas* vuelve a repetirse la misma idea: “El plural mayestático de las instrucciones reales, exorbitante y solemne, suena un poco demencial cuando, con la perspectiva histórica, lo comparamos a la realidad que esperaba a esos marinos. A medida que se iban alejando de España, principios, consignas y racionalidad se deshilvanaban. Iban siendo expelidos, más que de un lugar, de un sistema de valores, de un modo convencional de convivencia a los que nada sustituía en estas tierras desconocidas. Muy pocos conservaban las referencias necesarias para no perder pie en esa trampa pantanosa” (45).

una abstracción que nos concedemos para darle un nombre propio a una serie de lugares fragmentarios, inconexos, opacos, y la mayor parte del tiempo imaginarios y desiertos de nosotros (149).

A primera vista, la respuesta de Pichón a Héctor es desconcertante (el mismo Pichón se confiesa “extrañado”) puesto que sugiere que la figura del extranjero, del ausente, no es, después de todo, tan diferente a la del presunto “habitante”. Sin embargo, en verdad lo que está diciendo Pichón es que la condición de “habitante” viene dada porque hay un otro exterior –un extranjero– que, reuniendo fragmentos inconexos y opacos, construye un relato que narra al primero desde afuera y, al narrarlo, le inventa un lugar que será “su” ciudad. Pero esa ciudad, dice Pichón, es irreal, tiene la consistencia de una “abstracción”, en donde “él”, que, en todo caso, es un personaje de su propia ficción, fija su propia residencia<sup>92</sup>. Así, la dificultad para narrar el presente por la falta de distancia temporal parecería encontrar una coartada en el desplazamiento espacial de Pichón: es el alejamiento de “la zona” lo que permite reproducir como ficción una ciudad que, en verdad, nunca fue “su” ciudad más que como ilusión, como *siempre ya* otra ficción, con respecto a la cual la ficción del que la narra desde afuera está en relación especulativa. Volveré sobre este concepto más adelante.

---

<sup>92</sup> En este punto “A medio borrar” dialoga con “Discusión sobre el término zona”. Lalo Lescano y Pichón Garay entablan una discusión que comienza cuando el segundo, hablando de su futuro viaje a París, afirma que “va a extrañar y que un hombre debe ser siempre fiel a una región, a una zona” (184). Lescano insiste en que la tal “zona” no existe, puesto que no pueden determinarse, objetivamente, sus fronteras: ¿dónde, por ejemplo, comienza exactamente la pampa y dónde termina la costa? A los sensatos cuestionamientos de Lalo, Pichón responde, simplemente: “No comparto” (185).

## **Miopes**

El planteo adquiere un nuevo matiz a la luz de las únicas palabras que, a lo largo del relato, vienen del Gato, escritas en un papel como mensaje de despedida a Pichón. “Volvé pronto que en una de éstas no encontrás nada”, dice la esquila. La frase, más allá de su alusión cínica a la inundación y el desastre reinantes, oculta, sin embargo, un sentido inquietante. ¿Para qué querría el Gato que vuelva Pichón a la ciudad, si “en una de éstas” ya no hay nada? En ese caso él, el Gato, ya no estaría allí para constatar que su hermano ha vuelto, ni tampoco podría, finalmente, encontrarse con éste. Pero tal vez *por eso* el Gato le pide que retorne. Para Julio Premat, la escisión de la unidad Pichón/Gato que supone la partida de Pichón debe interpretarse como una “parábola de la creación literaria”: “El viaje sin ilusiones de Pichón representa entonces un sometimiento a la escisión fundamental, lo que implica una renuncia a “estar” en esa realidad, pero sin poder sustituirla satisfactoriamente con palabras o con relatos” (*Dicha de Saturno* 143). En esta escisión, el Gato es el que quedará “dentro” de la ciudad, de farra en farra con sus amigos, practicando un adulterio ritual con Elisa, viviendo “irresponsablemente”, sin responder por nada, sin dar nada a cambio de sus múltiples dones. Dice Pichón: “Héctor sigue hablando del Gato. No solamente madurar: al Gato le hace falta también mostrar interés verdadero y constante por alguna actividad seria. Es demasiado variable” (148). Y poco más adelante, Pichón sigue escuchando la diatriba de Héctor: “Hace todo, dice, demasiado bien, el Gato, y está, todo lo prueba, demasiado dotado, como para que sea capaz, aunque trate, y ya por otra parte lo ha hecho muchas veces, de perseverar en algo” (153).

El Gato es, entonces, el que queda en una especie de dimensión originaria o arcaica no mediada por los signos, en la que se ocupará de gastar sus días en *estar estando*, gozando sin que de ello se sienta obligado a rendir cuentas, a obtener un resultado, a simbolizar de alguna manera ese tiempo que ha sido perdido. Pero si continuamos el razonamiento de Premat, podemos hacer una segunda afirmación. Si al quedarse el Gato es el que “permanece y actúa” (142), sustraído a la mediación del orden simbólico, entonces, digo, al renunciar a esa simbolización, su destino es el de perecer con cada presente que, apenas acontece, ya se ha disuelto: queda, como el terrón, reducido a la nada. Y en este punto es importante destacar que esa insumisión a la codificación del Gato es asociada por Héctor con un destino de locura, que, como sabemos, Saer atribuye a uno de los modos de mirar el mundo *sin distancia* (el otro, recordemos, es el del ciego o vidente)<sup>93</sup>. En cambio, la partida de Pichón, que es

---

<sup>93</sup> La escena de la inundación como colapso del sentido es, venimos diciendo, signo de lo que Saer llama el estado de “suspensión de lo real” que comienza con la violencia política de los sesenta en Argentina, y se instala sistemáticamente durante la dictadura militar que toma el poder en 1976: “[e]n los abominables años setenta [los militares] sembraron no únicamente la ruina, el crimen, el oprobio, sino también una especie de suspensión de lo real; no quiero decir que las atrocidades que cometieron no lo fuesen, sino que, durante unos años, la mayoría de los argentinos no podíamos forjarnos una representación exacta de nosotros mismos” (*El río sin orillas* 192).

A esta idea de locura como “suspensión de lo real” producida por el discurso “vidente” de los militares –que cuenta, como resulta obvio en el relato que estamos analizando, con la complicidad estratégica de los medios de comunicación: la televisión, el informativo, el diario *La Región*–, Saer opone otro tipo de locura, la de quien desafía la “razón” del discurso del poder, esquivando toda voluntad de disciplinamiento o inscripción en algún código. En el momento de escritura de “A medio borrar” (1971), ni Saer ni el lector saben aún que el Gato terminará engrosando, con Elisa, la lista de los desaparecidos, episodio al que se aludirá recién en *Nadie, nada, nunca* (1980) y en *Glosa* (1985). Pero la “locura” a la que teme Héctor en este relato y que interpreto en este segundo sentido de desvío o resistencia al orden, ya es planteada aquí como rasgo constitutivo de la personalidad del Gato. La “suspensión de lo real” producida por el régimen discursivo de la dictadura puede ilustrarse con la terrible escena del tiempo detenido en la casa de Rincón que se nos describe en *Nadie, nada, nunca* tras la desaparición de Elisa y el Gato. La casa está intacta, con las camas hechas y la mesa puesta, pero sin un solo rastro de ellos. Sólo el olor de un pedazo de carne pudriéndose en un plato, y un cuchillo de cocina sobresaltan al amigo que ha pasado por allí a visitarlos.

también un partir-se, un “salirse de uno mismo”, queda vinculada a la salud, a lo que “hace bien”:

Durante la comida Héctor dice, creo, que el viaje me hará bien, que me sacará un poco de mí mismo. Empieza en seguida, y como de costumbre, a hablar del Gato. El Gato, dice, creo, no quiere madurar. Fin previsible del Gato: el manicomio (148).

Así, la decisión de viajar al extranjero es una pérdida de la posibilidad de *estar*, pero es también la posibilidad de *ser* en el relato, puesto que el relato es el que rescata la pura multiplicidad y fragmentariedad del acontecer en una narración que devuelve no sólo al personaje narrado sino también al narrador como sujetos de una historia de vida.

Pero volvamos al mensaje del Gato. Pichón, el exiliado, el que quedó “afuera” es también la parte que “vuelve”, se flexiona o “dobla” sobre sí para intentar el rescate de los restos medio-borrados de lo vivido por su gemelo. Sin embargo, su trabajo está, con respecto a la realidad, a la distancia del miope: algo de lo que alcance a vislumbrar quedará, como fotogramas, registrado en lo que a partir de entonces se tendrán por recuerdos<sup>94</sup>. Pero también su relato quedará teñido por los espacios de negrura que separan las impresiones de la luz “como si alguien me mostrase el interior de un cajón, abierto apenas, cerrándolo en el momento en que me inclino, cuando estoy empezando a adivinar lo que hay adentro” (146). Por lo dicho, no habrá posibilidad de reconstrucción posible de esa otra parte de Pichón que es el Gato, ni habrá testimonio de él que esté en condiciones de afirmarse como

---

<sup>94</sup> Dice Pichón Garay en “En el extranjero”: “Los recuerdos nos son a menudo exteriores: una película en colores de la que somos la pantalla. Cuando la proyección se detiene, recomienza la oscuridad” (205).

“verdadero”. Del Gato quedará, apenas, lo que la ficción narrativa de Pichón nos traiga de vuelta con sus palabras:

Y él va a quedarse: va a seguir despertándose cada mañana frente al río, en la casa de Rincón, va a andar por los bares de la ciudad emborrachándose hasta el amanecer, va a atravesar la puerta de la sala de juego del club Progreso en compañía de Tomatis, va a mirar la municipalidad blanca sentado en su escritorio, sin escribir ni leer nada, va a salir después a la calle a encontrarse con ella, a tenderse desnudo sobre ella, desnuda, en algún hotel, en la casa de Rincón, a la que Héctor sabe que no debe ir sin previo aviso, idéntico a mí, saludando en la esquina de San Martín y Mendoza a algún tipo que le ha dado las buenas tardes confundiéndolo conmigo, va a estar parado en la esquina en el atardecer, en mangas de camisa, recién bañado, en verano, fumando (154-55).

### **El narrador**

Pero el borramiento del Gato no ocurre para que Pichón gane en presencia. Por el contrario, se trata de un borramiento compartido, “a medias”. Lo primero que pierde Pichón con la partida –antes que los amigos, la familia, la lengua, el asado y el vino– es a sí mismo. Cuando sube finalmente al colectivo y comienza su viaje al extranjero, se ha convertido en un “algo”, despersonalizado, sin atributos, que ve y narra un mundo que se derrumba y sus habitantes arrojados a la intemperie:

La luz en el interior del colectivo se apaga: alguien, *algo*, contempla o mejor dicho mira, o, mejor todavía, *ve*, a través del vidrio frío, el basural, el amplio invierno, las carpas mudas, las fogatas, y unas sombras anónimas que se mueven en la proximidad del fuego, pilas de objetos sin nombre almacenados en desorden, cuerpos, más densos, como las carpas, que la noche, pero más altos, a veces, que las llamas, cruzar la intemperie negra que ha de estar impregnada del olor del agua, y en la que han de sacudirse por momentos, con un ruido de llamas, los paños rotos de las carpas y el rumor de los camiones, y el cristal de la escarcha y el grito de las bestias acumuladas en las franjas angostas de tierra todavía firme. Arrancamos (174).

El alejamiento de Pichón es vivido como un nacimiento, una “despedida” que alude tanto a un saludo final como a una eyección, una expulsión de un vientre o un esfínter que se vuelve absolutamente exterior, que lo deja “afuera”, en el borde de la lengua y la cultura, de-subjetivado, despojado de todo “lugar común”:

Y ahora, el colectivo iluminado por dentro arranca, despacio, va, como quien dice, porque soy yo el que está arriba, dejando atrás la estación, las calles del centro, como un nudo de luces rojas, verdes, azules, amarillas, violetas, las esquinas, las casas parejas, monótonas, de una o dos plantas, los parques entreverados en la oscuridad, las avenidas humildes, los barrios diseminados entre los árboles, la ciudad que va cerrándose como un esfínter, como un círculo, despidiéndome, dejándome afuera, más exterior de ella que del vientre de mi madre, y ella misma más exterior, con todos sus hombres y los recuerdos y la pasión de todos sus hombres que se mezclan, sin embargo, en una zona que coexiste, más alta, con el nivel de las piedras (173-74).

Esa despedida o nacimiento, que es también un abandono de la herencia, una desposesión, es también el momento en que Pichón comienza su devenir-narrador. El viaje no vendrá, entonces, a traer ninguna claridad ni tampoco ninguna certeza acerca de la identidad propia que funcione como punto de apoyo interior para “medir” o narrar lo que hay afuera. Por el contrario, en el argumento “En el extranjero”, leemos en la carta que Pichón le envía a Tomatis: “La nada no ocupa mi pensamiento sino mi vida” (205). Más aún, cuando volvamos a tener noticias de él en “Me llamo Pichón Garay”, será la visita de Tomatis el factor que venga, desde ese exterior que es ahora su lugar natal, a darle forma, por un rato, a esa nada. El encuentro con su amigo, que ocupa ahora la posición exterior, y la larga noche que pasan juntos conversando, le dejarán como saldo a Pichón algunos recuerdos “medios podridos, medios renacidos, medios muertos” (199) y un sentido momentáneo de identidad, puesto que recordar no garantiza la identidad del que recuerda, sino que, dado el carácter precario del

recuerdo, la inventa. Como el Gato, también Pichón se habrá vuelto un personaje de la ficción que lo narra. “Me llamo Pichón Garay. *Es un decir*” (199), es la conclusión a la que arriba, con poco convencimiento, tras la partida de Tomatis.

Estamos ahora en condiciones de entender las palabras de Saer cuando afirma que “[e]l escritor debe ser, según las palabras de Musil, un ‘hombre sin atributos’” (“Literatura sin atributos” 276). Pichón, devenido extranjero, nadie, es, a pedido del Gato, el que debe volver a la casa común para constatar que no hay nada. Y es el acceso al pedido del Gato lo que hará de él un narrador. Cuando Saer publique *El entenado*, en la figura del *def-ghi* reaparecerá –“medio borrada”, pero aún reconocible– la de Pichón. Las palabras con que Julio Premat define la función del *entenado*, entonces, bien valen para Pichón:

[...] ser escritor es ser el *def-ghi* [...] En realidad, es la escritura, es el cumplimiento inconsciente de la función que se le atribuyó otrora, lo que hace de él un escritor. Ser escritor aparece así como una consecuencia y no como una causa: es el resultado de la obra. Porque de lo que se trata no es de una autobiografía, sino de un rito colectivo, de un mandato de los otros, o sea, de llegar a ser un escritor-testigo de la orgía, ser un escritor-testigo espantado de la locura de lo real [...] (*Héroes sin atributos* 186-87)

Depositario de una misión encomendada por los otros, el narrador es el que sale para *volver sobre* aquello que una cultura no puede narrar de sí misma, lo que la *extraña*. Pero esa vuelta es también un *volver a* el origen de esa cultura, puesto que eso que la *extraña* y no puede decir con los signos disponibles es que estos no se corresponden con ningún orden inherente al mundo del que sean su representación necesaria. Pero por otro lado, el narrador no viene a afirmar ningún sistema simbólico alternativo frente a la catástrofe. Más modestamente, viene a decir que en los fundamentos de este sistema, para el cual el caos es un error producido dentro de la



racionalidad de un mundo creado a la medida de las propias reglas que lo rigen, no hay nada. Así, es la violencia que viene con el olvido de esa nada original aquello de lo cual el narrador habla. Del relato del narrador saeriano no se podría asegurar que trae verdad alguna, pero sí que trae consigo un tipo de saber que se sustrae a la oposición entre “verdadero” y “falso”, un saber sobre el hombre y lo humano que Saer califica como “especulativo”<sup>95</sup>: el saber propio de la ficción.

### **Ficción y política**

“La verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción”, advierte Saer, ni tampoco se identifica con lo falso (“Concepto de ficción” 11). Por el contrario, frente a este antagonismo que ha delimitado el teatro de operaciones de la filosofía moderna, Saer abre una línea de fuga: “el fin de la ficción –dice– no es expedirse en ese conflicto, sino hacer de él su materia, modelándola ‘a su manera’” (16). Los escritores que dan por sentado cómo está hecha la realidad, y que, por tanto, concentran su preocupación literaria en encontrar las formas apropiadas de representarla, actúan como videntes. A estos escritores que recurren a la literatura para anunciar lo que Saer llama, irónicamente, “La Verdad-Por-Fin-Proferida” (13) les pregunta: “¿Para

---

<sup>95</sup> Esta noción de la ficción como “antropología especulativa” es postulada por Saer por primera vez en “El concepto de ficción”. Posteriormente, en una entrevista realizada por la revista *Letras Libres* ofrece una explicación más amplia que interesa citar aquí: “Es antropología porque toda literatura de ficción propone una visión del hombre. Y especulativa por la noción de espejo que está implícita. No según Stendhal, quien dice que la novela es un espejo que el narrador pasea para reflejar los acontecimientos, sino en el sentido de los espejos deformantes. Yo pude haber dicho “antropología imaginaria”, pero la palabra especulativa me parecía que englobaba, de manera más clara, dos o tres conceptos relativos al relato de ficción, y al mismo tiempo porque en el concepto especulativo hay un matiz de racionalidad del que la palabra *imaginario* carece” (“La incertidumbre elocuente”).

qué novelar algo de lo que ya se sabe todo *antes* de tomar la pluma? Nada obliga, si se conoce ya la verdad, y si se ha tomado su partido, a pasar por la ficción” (13 bastardilla mía).

Y, como hemos visto en el capítulo anterior y en éste, para Saer *antes* no hay nada: no hay sujeto individual ni colectivo, no hay historia, no hay política, no hay identidad que el relato venga a expresar, anunciar o testimoniar. Sólo el magma de la materia inerte, la extensión de agua desprovista de toda marca –la hoja en blanco– constituyen el *punto de partida* que propone el viaje de la escritura saeriana hacia lo extraño. En las “turbulencias” de los sesenta, Saer se ubica en las antípodas del modo en que entienden la relación entre política y literatura el intelectual comprometido o el escritor latinoamericano, puesto que para estos primero están los sujetos y objetos que constituyen el material narrativo, y luego la narración. El testimonio, la novela histórica, el realismo mágico o cualquiera de los ropajes múltiples que asume el “nuevo realismo” no producen, para Saer, una modernización de las formas, sino que comparten con los géneros tradicionales una premisa común: la de creer que existe un sujeto, un tiempo histórico o una manera idiosincrática de ser que se revela en la escritura, porque ésta está ya “englobada” dentro de un sistema de pensamiento que la trasciende<sup>96</sup>:

---

<sup>96</sup> Las afirmaciones de algunos escritores contemporáneos a Saer permitirán ilustrar con claridad esta idea de “verdad” que el escritor debe revelar, y que la estética saeriana cuestiona radicalmente. Así, por ejemplo, al recibir el premio Rómulo Gallegos en 1977 Carlos Fuentes afirma: “La gigantesca tarea de la literatura latinoamericana contemporánea ha consistido en darle voz a los silencios de nuestra historia, en contestar con la verdad a las mentiras de nuestra historia, en apropiarnos con palabras nuevas de un antiguo pasado que nos pertenece e invitarlo a sentarse a la mesa de un presente que sin él sería la del ayuno” (14). Alejo Carpentier, por su parte, en “El barroco y lo real maravilloso” declara que “[h]oy conocemos los nombres de las cosas, las formas de las cosas, la textura de las cosas nuestras; sabemos dónde están nuestros enemigos internos y externos; nos hemos forjado un lenguaje apto para

Si aceptamos la definición de literatura oficial como toda aquella literatura que es excedida y englobada por el sistema de pensamiento al que adscribe, sistema de pensamiento que, por otra parte, preexiste a la praxis de la escritura, comprenderemos de inmediato que literatura oficial no es solamente la que adhiere a la ideología de un Estado, sino también a la de cualquier sistema de pensamiento que se pretenda totalizador, en la medida en que la literatura se convierte a través de esa dependencia, en el instrumento de una legitimación que corrompe y desvirtúa su modo peculiar de producción (“Literatura y crisis argentina” 102).

La línea de fuga que Saer abre en esta práctica “oficial” de la literatura de su época se pone a distancia de ese pensamiento totalizador, y allí donde otros escritores, dada la pretendida claridad con que ven las cosas, hacen de sus textos un pretexto para las declaraciones, los narradores saerianos apenas si forman “[u]n círculo de miradas semienceguecidas, alrededor de una catástrofe común” (“Narrathon” 149), frente a la cual sólo atinan a “interrogar, interrogar todavía”, sabiendo desde el comienzo que de ese interrogatorio no vendrá ninguna respuesta ni ninguna iluminación que alimente el funcionamiento de la máquina narrativa.

Volviendo al cuento “A medio borrar”, me interesa destacar aquí que el relato de la iniciación de Pichón como joven escritor, marcada por el ritual del viaje, contrasta con la figura de escritor “viejo” que encarna Washington Noriega, en la que se adivinan los rasgos de los propios “padres” literarios de Saer, Macedonio Fernández y Juan L. Ortiz. Mentor del grupo de jóvenes intelectuales al que pertenecen Tomatis, Pichón, Héctor y el Gato, Washington, a diferencia de Pichón, está, como se dice coloquialmente de quien ha adquirido una cierta madurez que

---

expresar nuestras realidades, y el acontecimiento que nos venga al encuentro hallará en nosotros, novelistas de América Latina, los testigos, cronistas e intérpretes de nuestra gran realidad latinoamericana (135). Para un excelente análisis de la posición de Saer frente a la “verdad americana”, véase “El escritor no es nada, nadie: Saer contra una estética latinoamericana”, de Rafael Arce.

viene dada con la experiencia, “de vuelta”. Pero también está de vuelta en el recorrido que Pichón recién está por emprender. En su lacónico diálogo con el gemelo del Gato, le dice que “viajar es pasar de lo particular a lo universal, y a medida que uno va viajando, lo particular va volviéndose universal y lo universal, particular” (166). Washington ya sabe que ambas dimensiones, lejos de estar en exclusión mutua, se neutralizan en su aparente diferencia puesto que, en verdad, tanto la tierra natal como la tierra extranjera, se oponen igualmente a esa zona *extraña* que comienza por fuera del lenguaje<sup>97</sup>. Y es esta extrañeza, esta negatividad, lo que comunica la literatura, y no un conjunto de ideas de las que el texto sería vehículo. Así, la obra de arte no entra dentro de ningún circuito de intercambio o transacción, sino que, por el contrario, se presenta como un acontecimiento autónomo, extraño él mismo, que resiste o interrumpe los modos instituidos de producción/ reproducción de lo social. De aquí la sutil humorada: en medio de la inundación y los trabajos de salvataje, Washington se dedica a traducir *El derecho a la pereza* de Paul Lafargue (167).

### **Mensaje**

“A medio borrar” –como casi todos los textos de *La mayor*– es un relato que no sólo se pregunta cómo escribir el presente al problematizar la percepción de lo real, sino que además exhibe las marcas de una escritura que ocurre *en* el presente, dado que la percepción de lo social y lo político entran, dentro del trabajo del

---

<sup>97</sup> De los que están en el lugar natal y de los que se van se mofan las sirenas en el poema “Lo que cantan las sirenas”: “No están aquí porque llegaron/ ni porque busquen ningún lugar/ y hay un lugar más grande/ en el que están y no saben” (*El arte de narrar* 25).

narrador, como un estímulo más, sometido, al igual que el sabor del té o la galletita, al mismo trabajo implacable de fragmentación<sup>98</sup>. Pero esa infiltración de lo histórico-político –para seguir con las metáforas húmedas– que coloca indudablemente a *La mayor* en los conflictos de su tiempo, se da en paralelo con una toma de distancia que Saer impone con respecto a las distintas versiones de “realismo” que están en circulación en ese mismo momento, versiones en las que, pese a sus divergencias, es posible reconocer un modo común de concebir la tarea del narrador como aquel que “da” o entrega al lector un informe de sus exploraciones en “las capas profundas de lo real”. Cuando Pichón describe, azorado, la imagen de Washington y Don Layo tomando mate en el sol de la mañana, rodeado por “el agua que sube, y que incluso seguirá subiendo” dice: “No dan, sin embargo, como quien dice, ninguna lección. No dan nada” (167). Es que, para Saer, quien se ha sumergido en la realidad vuelve con las manos vacías, sin ninguna enseñanza. Así, si en los sesenta Saer coincide con otras propuestas de realismo en que la tarea del narrador es la de la exploración de la realidad, su idea de realidad es, sin embargo, radicalmente distinta<sup>99</sup>. De esa exploración el narrador vuelve para no decir nada, para decir la nada amorfa que hay detrás del quiebre de las formas. Puede, por tanto, leerse el argumento “En la costra reseca” como el rechazo radical a la idea de una literatura que ofrezca, de un modo más o menos mediatizado, un mensaje con contenido. En ese texto clave dentro de *La*

---

<sup>98</sup> Comentando *Glosa*, Dalmaroni y Merbilhaá afirman que “[...] tales hechos [políticos] han sido apropiados por la escritura, que los vuelve funcionales a su lógica interna. En este sentido lo político se torna tan fragmentario como cualquier otro “estímulo” –el término es de Saer– proveniente de la realidad. Además, su materia se subjetiviza en la medida en que adquiere la forma de la memoria” (339).

<sup>99</sup> Al respecto, María Teresa Gramuglio aclara con acierto que la propuesta estética de Saer apunta a una “[a]pertura (violencia) del relato y destrucción de la ilusión del realismo (de cierto realismo, no *del* realismo)” (“Juan José Saer: el arte de narrar” 4).

*mayor*, Tomatis y Barco llevan a cabo un acto que tiene algo de ceremonia de clausura –ya que Tomatis acaba de terminar su bachillerato con la aprobación del examen de geometría del día anterior– y de iniciación –puesto que el plan que van a llevar a cabo ha sido suyo, y como dice Barco, “hay fuertes razones para pensar que con el tiempo te vas a convertir en escritor de profesión” (208)–: deciden escribir un mensaje, introducirlo en una botella, lacrarla, y enterrarla en alguna isleta de las que abundan en la zona. Pero un problema se les plantea: ¿Qué escribir en el papel? ¿Qué mensaje hacer llegar al lector del futuro? Después de una larga discusión acerca del contenido de éste, llegan a un acuerdo:

Entonces Barco dijo que [...] al fin de cuentas, el contenido del mensaje no importaba, que lo fundamental era el mensaje mismo, porque lo importante de un mensaje no era lo que decía sino su facultad de revelar que había hombres dispuestos a escribir mensajes. Dijo que si un mensaje le daba tanta importancia al contenido no era en realidad un mensaje sino una simple información. “Lo mejor que puede decir un mensaje”, dijo Barco, “es justamente, *mensaje*. Por lo tanto, aun cuando todo pareciera indicar que debíamos escribir ¡*Socorro!*!, propongo que escribamos *Esto es un mensaje* o lisa y llanamente *mensaje*”. Tomatis estuvo pensando un momento y por fin aceptó [...] (208)

Así, el mensaje que el narrador saeriano trae no puede confundirse con la “simple información”. El único mensaje posible es el de que hay quien está dispuesto a escribir, aun cuando no haya nada, ningún plus de conocimiento de la realidad, que la literatura venga a agregar o transmitir<sup>100</sup>. Más aún: a tal punto la literatura se sustrae a cualquier transacción, que ni siquiera es posible imaginar un destinatario posible que pudiera estar aguardando al otro extremo del circuito:

---

<sup>100</sup> Cuando escribe desde el extranjero, Pichón le dice a Tomatis en su carta: “Releyéndome, compruebo que, como de costumbre, lo esencial no se ha dejado decir” (*La mayor* 206).

Tomatis pensó en la botella enterrada en la oscuridad de la tierra, como él mismo estaba enterrado en la oscuridad del mundo, y se preguntó cuál sería el destino del mensaje. Porque podía pasar que, o bien quienes lo encontraran hablasen ya un idioma diferente, o el mismo idioma conocido en el que, no obstante, la palabra mensaje tenía ya un significado diferente, incluso opuesto al que ellos le habían dado, incluso el sentido de “información” que Barco había querido eliminar, o bien que nadie encontrara jamás la botella, se borrara la raza de los hombres, y la botella continuase perpetuamente enterrada en el interior de un planeta vacío, reseco, girando en el espacio negro (210).

La razón de la escritura en Saer no es la revelación de un saber sobre las cosas o los seres, sino de la ignorancia de quien nunca podrá ver con precisión lo que otros ven con absoluta nitidez. Pero esa ignorancia que reivindica el narrador es la potencia política de la literatura:

Todo poder intenta justificarse presentándose como asiento y emanación constante de certidumbre. Al reivindicar la ignorancia, el escritor desarma el decorado de la certidumbre perentoria y lo transforma en apariencia instaurando, para todo individuo, el derecho a la duda (“Literatura y crisis argentina” 121).

La figura del narrador saeriano no es la de quien escribe *a pesar de*, sino la de quien escribe *a partir de* su ignorancia. La desconfianza radical en la posibilidad de “decir algo de algo”, iluminando alguna conciencia, es el pre-texto para escribir y es también una oportunidad de libertad, de persistir en la búsqueda de una forma que, resistiendo a las que hemos heredado, pudiera, por fin, ser capaz de narrar lo que hay. Aunque de esa búsqueda se vuelva con una botella que guarda un papelito, en donde hay un mensaje que sólo dice: “Mensaje”.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Se habla más que nunca, tanto en el ámbito político como académico, de “los sesenta” y de su retorno bajo la forma de una profunda revisión crítica de sus utopías, de sus sueños de redención, de sus errores, su memoria y sus legados<sup>101</sup>. En el marco de esa revisión, mi trabajo ha pretendido leer ciertos textos producidos en ese período, tratando de captar en ellos los modos en que la literatura se inscribió e inscribió ese presente vertiginoso. Mi pregunta remite, entonces, a los cruces y relaciones entre política y literatura en esos años. Pero también exige un esclarecimiento previo de las nociones puestas en juego. El camino elegido no ha sido el de examinar –puesto que ha sido abundantemente estudiado– de qué manera la política, como un campo específico organizado fundamentalmente según la lógica estatal, deja sus marcas en la literatura entendida como parte del discurso social,

---

<sup>101</sup> Pienso aquí en la creciente producción de materiales generados a partir de la exploración del archivo de esta época: libros, testimonios, películas, artículos. Sólo para mencionar algunos de los innumerables ejemplos a nivel de la cultura de masas se me ocurre mencionar el éxito de las películas *Che, el argentino* (2008) dirigida por Steven Soderbergh, y *Diarios de Motocicleta* (2004), de Walter Salles. El episodio de los muertos del Ejército Guerrillero del Pueblo, en torno al cual se produjo un áspero debate en Argentina al que me referiré más abajo, fue escrito en forma novelada por el periodista argentino Jorge Lanata, bajo el título *Muertos de amor*, con tonos que recuerdan las novelas del boom. En el campo intelectual, al debate al que he aludido recién podría agregarse el provocado por el libro de Beatriz Sarlo *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, acerca del valor del testimonio. Por otro lado, en los países latinoamericanos que padecieron dictaduras militares, se han multiplicado en universidades y centros de estudios los grupos dedicados al estudio de la “memoria”, desde los cuales se han activado una serie de indagaciones que no sólo apuntan a recuperar el testimonio de los sobrevivientes de la represión estatal, sino también a estudiar los valores y la cultura de la militancia. En su libro *Memorias en montaje: escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga ofrecen un buen panorama de este “montaje” de la memoria de los sesenta-setenta llevado a cabo a través del ensayo, la investigación académica, el cine y los debates en los medios.



imponiendo temas, formas, sujetos, lenguajes, conceptos. Más bien he intentado apartarme de esta tradición que busca registrar las homogeneidades entre literatura y política, para ver, en cambio, de qué manera en la literatura se llevan a cabo ciertas operaciones que son políticas porque se fugan de esos presupuestos formales y temáticos que le asegurarían su interlegibilidad, su posibilidad de ser traducida a otros lenguajes sociales. No es que los textos que he seleccionado no refieran a aquéllos presupuestos; pero cuando lo hacen es para des-clasificar el orden sensible que éstos últimos fundan, reconfigurando lo decible y lo visible de otra manera.

Pensemos, por ejemplo, en las operaciones de desujeción del sujeto histórico construido por el discurso revolucionario que tanto Arenas como Saer llevan a cabo en sus cuentos y novelas. Los sesenta, vimos, fue un período de interpelaciones fuertes, y el modelo de un hombre nuevo que venía a encarnar un nuevo tiempo —un hombre que principalmente se definió por su capacidad de acción—, adquiriría existencia final, paradójicamente, a través de la escritura. Escribir el testimonio de la conversión, era terminar de convertirse. Así, el testimonio en sí mismo fue concebido como parte de la transformación histórica que estaba teniendo lugar en el presente, y gracias a éste la literatura creyó encontrar una forma de sumarse a los procesos sociales y políticos de la década. Sin embargo, identidad y escritura, tanto en Arenas como en Saer, están lejos de quedar ligados de esta manera. Por el contrario, en ambos la escritura es una experiencia de des-confirmación de la identidad, de su pulverización al mostrar su carácter ficcional.

En el caso de Arenas, el triunfo revolucionario aparece como la apertura de un campo de posibilidades de devenir-otro. Sus personajes desbordan las fronteras de

género y de especie: lo masculino hace bloque con lo femenino, lo humano con lo animal, lo vegetal, lo cósmico. Notablemente, en las primeras producciones de Arenas proliferan seres que encuentran en la convulsión revolucionaria la posibilidad de iniciar una línea de fuga, a través de acoplamientos de diverso signo que dan lugar a figuras anómalas. La revolución ha sido su condición de emergencia, pero ellos, con su rebasamiento de todas las categorías sobre las que se erigía el orden previo, son la *encarnación* misma de la revolución. Pues es importante señalar aquí que estos devenires no son fantasías de sus protagonistas, sino procesos que tienen lugar en la materialidad de sus cuerpos. Para el Arenas que escribe estos primeros cuentos, la revolución es la posibilidad gozosa de *gasto*: al contrario del cuerpo disciplinado y dispuesto al sacrificio que ostenta el hombre nuevo, Alipio y Fortunato pierden sus cuerpos, se abandonan en la búsqueda de un goce que no busca ninguna utilidad superior ni obedece a ningún cálculo. Es por ello que jamás podrían ser ni monarcas ni guerreros. No podrían ni imponerse ni confrontar con lo otro, porque lo que han buscado todo el tiempo es suprimir esa diferencia que los separa, negándose a sí mismos: perder el reino, perder la guerra, fundirse, en fin, con otras cosas y otras criaturas. Para estos personajes arenianos que siguen el rastro de Nietzsche, la revolución tiene que ver con la *creación* de un cuerpo nuevo, y no con la satisfacción de sus necesidades. Así, ellos cuestionan radicalmente la torpeza del materialismo oficial, que, al restringir hasta el paroxismo la definición del cuerpo como pura materia, terminan, como lo dejan ver las palabras del Che, por constituirlo en mero combustible para la máquina revolucionaria:

El individuo de nuestro país sabe que la época gloriosa que le toca vivir es de sacrificio; conoce el sacrificio. Los primeros lo conocieron

en la Sierra Maestra y dondequiera que se luchó; después lo hemos conocido en toda Cuba. Cuba es la vanguardia de América y debe hacer sacrificios porque ocupa el lugar de avanzada, porque indica a las masas de América Latina el camino de la libertad plena. [. . .] Todos y cada uno de nosotros paga puntualmente su cuota de sacrificio, conscientes de recibir el premio en la satisfacción del deber cumplido, conscientes de avanzar con todos hacia el hombre nuevo que se vislumbra en el horizonte [. . .] Nuestra libertad y su sostén cotidiano tienen color de sangre, y están henchidos de sacrificio. (“Socialismo y el hombre en Cuba” 47-48)

Abandonar toda exigencia material, ajustar la vida para que coincida con un modelo trascendente que, sin embargo, es presentado como esencia que aguardaba ser liberada, es paradójicamente, la prueba de fe que el materialismo revolucionario exige. En la administración permanente de los flujos de deseo y su canalización hacia un fin superior se forjará el cuerpo del hombre nuevo: éste y no otro es el significado de la metáfora del “pasaje”. El discurso de la revolución institucionalizada afinca el deseo e impide su deriva, sujetándolo a figuras del heroísmo y confinándolo a los límites de la patria. Así deben entenderse las palabras de Fidel Castro cuando afirmaba: “dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada”.

Por el contrario, para Arenas la revolución es la posibilidad de salir por fuera de esos límites, en una exterioridad mucho más radical que la representada por el campamento del ejército rebelde, de donde Fortunato y el muchacho de “Comienza el desfile” son expulsados. Y en esta fuga la literatura es convocada porque en esa intemperie el lenguaje ya no puede seguir aplicándose y, por tanto, debe dar un “salto”, como quería Fortunato, para nombrar de nuevo: pero de otro modo. Así, digo que los seres arenianos encarnan la revolución porque están ya afuera, han desterritorializado todos los signos, han liquidado el antiguo lenguaje hecho de

conceptos; ellos hablan un lenguaje en donde ha entrado lo ajeno, lo que antes no tenía parte. La bobería, la estupidez que se atribuye a los personajes – a Celestino, a Fortunato, al muchacho– se debe a que ellos no dicen *nada* desde el punto de vista de una lengua que pretende haber dicho *todo*.

De más está decir que frente al escepticismo saeriano, los textos de Reinaldo Arenas que hemos leído se escriben en el tiempo de una revolución que ha triunfado. De esos años, que Arenas llama “los dichosos ‘60”, dice que “aún vivíamos porque soñábamos y se hacía una gran literatura porque no se había perdido la inocencia”. “La dicha –agrega– la gran dicha, es un estado de ilusión y de embriaguez colectiva” (citado en Triff 192). Esa “gran dicha” es la que está en el origen de las líneas de fuga arenianas, en las que revolución y creación literaria quedan con-fundidas, como si se tratara de un mismo núcleo generador de transformaciones radicales que no persiguen, no obstante, ningún fin necesario, que escapan de todos los pares de oposiciones que pudieran capturarlas para que presten algún servicio.

También para Juan José Saer la firmeza sólida de la materia supera los frágiles recursos semánticos y sintácticos del lenguaje. Éste jamás podrá coincidir con las cosas mismas de manera tal que los hombres puedan estar “a la altura de las circunstancias” históricas, en un estado de final reconciliación con esas condiciones, porque ellas son ya un efecto de la ficción. Fuera de la ficción no hay nada, y, en todo caso, quienes afirman que hay *algo* a lo que llaman realidad y en nombre de eso ofrecen un fundamento para la acción no son más que farsantes o embusteros. Así, el problema que desvela a Saer es que lo normal, en los seres humanos, es el

convencimiento de que ese *algo* existe: “lo que llamamos normalidad no es más que el delirio aceptado de nuestra relación con el mundo” (*Narración-objeto* 163).

Entonces, allí donde Arenas lanza sus personajes al devenir, Saer los inmoviliza y los pone a interrogar. Los seres saerianos son, antes que nada, grandes interrogadores –y en este signo evidente de la afición saeriana por el policial, se pone de manifiesto su interés por cuestionar críticamente el orden, social y simbólico–. Sus pesquisas comienzan siempre por un estado de extrañamiento ante lo que se da a los sentidos, pero ese extrañamiento, como hemos visto, es la condición para comenzar a narrar. Los sentidos y el sentido no son series equivalentes, sino que, por el contrario, son mutuamente excluyentes: donde se instala la palabra queda oculto para siempre “el magma” de lo real, que se vuelve ahora legible, pero sólo como signo. Y sin embargo, la tarea del narrador es la de insistir en capturar y decir *eso* extraño que aparece súbitamente como un destello y desaparece nuevamente, oculto en la “selva espesa de lo real”. Esa selva espesa es la de las palabras, que nos entregan una versión ya cristalizada y aceptada de lo material. Abrirse paso en esa selva es alejarse, partir hacia el extranjero, *extrañarse*, pero obedeciendo al mandato de volver y decir lo que la ficción ha permitido especular. Así, el extranjero de Saer es el que, desde el borde entre lo propio y lo otro, puede esbozar una traducción. Se trata de una traducción incierta, dudosa, jamás afirmativa: pero que aún a pesar de ello se esfuerza por hacerle un lugar a la alteridad en la representación.

Una observación debo hacer aquí: lo otro que ese extranjero traduce con su relato no es ni más ni menos que su propia cultura, a la que mira ahora pero no con la seguridad confirmatoria del nativo, sino desde la falta de claridad, desde el rechazo de

lo que se da por sabido. El narrador saeriano no ilumina ni despierta conciencias; no transmite un mensaje ni revela una verdad. Sólo dice, modestamente, que esas operaciones (iluminar, revelar) son una patraña. “Que nadie pretenda [...] que narra ya sea los cuentos que decían contarles sus abuelos, ya sea una supuesta realidad, mejicana, o peruana, o argentina, porque la narración comienza a ser posible, justamente, donde esas irrazonables realidades preexistentes dejan de existir” (“Canción material” 176), dice socarronamente Saer (y una vez más los autores del boom se vuelven el blanco de sus palabras).

El narrador comienza su trabajoso intento de narrar cuando ha renunciado a la tradición y a la *doxa*, a los sobreentendidos e implícitos con que éstas operan, acomodando siempre la percepción a los límites de lo visible y lo decible. De ahí que, como ya le había dicho Washington a Pichón antes de partir en medio de la catástrofe, es en la fidelidad rigurosa a la singularidad irreductible de cada momento y cada cosa, que la ficción puede aspirar a hablar de lo universal, a decir algo acerca de la situación del hombre en el mundo, y no sólo a levantar una crónica de lo que suele llamarse “su tiempo”, o a dar testimonio de la “esencia” de su región.

De modo que antes que afirmar, imponiendo formas, lo que se impone el narrador saeriano es “interrogar, interrogar todavía” para escribir la imposibilidad de una respuesta. Trabajo en el que, sin embargo, se corre riesgos: ser recuperado por el poder y usado para sus propios fines, ser transformado en modelo, ser captado como dispositivo proveedor de sentido. Importa recordar aquí la relación íntima que Saer descubre entre prosa, realismo y Estado. Si la prosa hace creer que da cuenta del referente, entonces su función es la del “dominio de la certidumbre pragmática”, y

por eso mismo es instrumento principal de la opresión. Decía Saer en 1979: “Para que su trabajo no se ponga al servicio del Estado, el narrador debe entonces organizar su estrategia, que consiste ya sea en prescindir de la prosa, ya sea en modificar su función”. (“Cuestión de la prosa” 58). Pero ya desde mucho tiempo antes, en momentos en que muchos escritores buscaban la manera de potenciar esa función política de la escritura por la vía del uso de una lengua común –“prosaica” – con las instituciones, Saer había asumido una posición radical: la de permanecer en el margen, la de ser un marginal, como Juan L. Ortiz, como Macedonio Fernández, como Juan Carlos Onetti y tantos otros a los que admira. “La característica principal del marginal es la de no ser negociable”, decía en su ensayo de 1979 titulado “La cuestión de la prosa”. Pero también: “En realidad, es la tradición oficial la que crea a los marginales, como la Iglesia a los herejes” (109).

Querría recordar en este punto que diez años antes, en 1969, en el último renglón de *Cicatrices*, novela donde la “forma Saer” da muestras de haber adquirido una gran seguridad, el autor consignaba una frase final, sobre la que poco ha sido comentado: NAM OPORTET HAERESES ESSE, “necesitamos que haya herejes”. La cita de San Pablo alude a algo de lo cual la política de la escritura saeriana estaba ya plenamente consciente: la postulada excentricidad del marginal no hace más que confirmar la centralidad de la ortodoxia, que se erige a sí misma como referencia a partir de la cual se mide lo que está por fuera de ella. Pero los cuatro protagonistas de *Cicatrices*, cada uno encerrado en su propio círculo, son marginales en otro sentido: sus historias no dependen de lo que niegan, puesto que no hay ninguna versión definitiva, verdadera o única. Su marginalidad o herejía, que es la que el autor

reivindica irónicamente en esta novela como así también a lo largo de todas sus producción literaria, reside en que por su autonomía, su propio impulso, se bastan a sí mismos para explicarse, como si fueran un *objeto* único. Son “no negociables”, se niegan “al comercio” con los consensos, como Saer argumenta en “La narración-objeto”:

Negándose al comercio con –y de– lo general, emancipándose, gracias a una lógica propia, de imperativos exteriores supuestamente ineluctables, obligaciones ideológicas, morales, religiosas que son extrañas a su esencia, separándose en lo posible de reglas y de moldes asfixiantes impuestos por la rutina repetitiva de los géneros, estas narraciones [se refiere a *Los adioses*, *Pedro Páramo* y *El silencio*], adentrándose en las aguas pantanosas y turbias de lo particular adquieren el sabor de lo irrepetible y único. Cobran la misma autonomía que los demás objetos del mundo y algunas de ellas, las más grandes, las más pacientes, las más arrojadas, no se limitan a reflejar ese mundo: lo contienen, y más aún, lo crean, instalándolo allí donde, aparte de la postulación autoritaria de un supuesto universo dotado de tal o cual sentido inequívoco, había en realidad nada. (28)

Volviendo a la cuestión de la postulación de un sujeto de la historia que fue característica del discurso político de los sesenta, la concepción saeriana de la realidad tiene también, como hemos visto, consecuencias fundamentales a este nivel. La transformación de un orden no puede recaer sobre ningún sujeto, puesto que éste – sea el héroe revolucionario, sea el mismo pueblo, como proponía Rodolfo Walsh en “Un oscuro día de justicia” – está ya sujeto a ese orden que quiere transformar. De este modo, el verdadero (e insoluble) problema político saeriano es cómo pensar el fundamento a partir del cual pensamos, cómo abrir en éste una línea de fuga que haga posible colocarse en una posición de exterioridad que sólo puede lograrse *a medias*, jamás plenamente, a riesgo de incurrir en el delirio de la vidente. De ahí la importancia de la literatura, entendida como práctica que permite, no proponer, ni



afirmar, ni denunciar, sino *borrar*. Borrar la distinción entre falso y verdadero, entre lo universal y lo particular, entre la conciencia y el mundo, entre el adentro y el afuera: borrar, en fin, como operación política que des-clasifica la configuración actual de nuestro régimen perceptivo.

Así, en medio de la estridencia de las proclamas y las tomas de posición en la que está comprometida buena parte de la literatura argentina de los sesenta, la única reivindicación que puede encontrarse en los textos saerianos es la de la ambigüedad y de la incertidumbre como condiciones para pensar el presente. Pero que ésto no se preste a confusiones: la de Saer no es una escritura que se desentienda de lo que ocurre en su propio tiempo. Su esfuerzo por dejar en evidencia la sumisión ciega a la razón que los seres humanos viven como libertad y lucidez, se dirige a un lector universal, posible en cualquier tiempo o lugar; sin embargo, *a sus lectores contemporáneos*, los textos saerianos en ningún momento dejan de proponerles una reflexión sobre lo que Washington Noriega llama “lo particular”. A ellos Saer busca comunicar, muy tempranamente, una crítica aguda a la militancia armada como vía para lograr la revolución, antes de que esa crítica se formule de manera contundente en sus novelas posteriores al golpe militar de 1976, cuando el agua que “sube y seguirá subiendo” se ha transformado ya en terrorismo de Estado.

Una última reflexión. Dijimos más arriba que asistimos a un renovado interés, simultáneamente político y académico, por examinar críticamente los sesenta. La sociología, la historia, las ciencias políticas, los movimientos de derechos humanos, y también la literatura vuelven sobre esta época para indagar los claroscuros de un tiempo sacudido por la esperanza de la revolución y la violencia. En este contexto, los

cuentos y novelas de Reinaldo Arenas y Juan José Saer que he leído aquí, me han llevado a hacerme ciertas preguntas que sólo gracias a su lectura fueron posibles. Es cierto que hay un retorno de esta época, pero ¿cómo retorna ésta, *qué cosa* es lo que retorna? ¿Qué tiene la literatura para decir? ¿Qué buscar en los textos literarios, qué preguntas podrían éstos responder si lo que nos interesa son sus cruces con la política?

Tal vez la literatura pueda seguir hablando ahí donde el historiador, el analista político o el científico social encuentran el límite que demarca su propia disciplina. Mientras leía a Arenas y a Saer he pensado muchas veces que uno de los debates más importantes que se ha producido en el campo intelectual argentino en los últimos años hallaría en los textos de estos autores algunas claves para enriquecer la polarización de los argumentos presentados en esa polémica. Me refiero a la discusión generada luego de las declaraciones públicas de Héctor Jouve, ex-miembro del Ejército Guerrillero del Pueblo (EGP), uno de los primeros focos guerrilleros organizado en 1964, en Salta, con el apoyo del Che Guevara. En un extenso reportaje, Jouvé narra cómo termina finalmente la misión del EGP: el fracaso del plan, la captura de sus miembros y el fusilamiento de dos combatientes “quebrados” en manos de sus propios compañeros, obedeciendo las órdenes del comandante<sup>102</sup>. Esta información dada a conocer por Jouvé suscitó la reacción del filósofo Oscar del Barco, miembro

---

<sup>102</sup> Durante su entrevista publicada por la revista *La intemperie* bajo el título “La guerrilla del Che en Salta, 40 años después” en octubre y noviembre de 2004, Jouvé narra, en realidad, tres “fugas”, sólo dos de las cuales terminan en juicio y fusilamiento (por razones obvias, como se verá, “Pirincho” no puede ser ajusticiado): la de Adolfo “Pupi” Rotblat, que “andaba haciendo ruido con la olla, andaba desquiciado”; la segunda es la de “Pirincho”, a quien se le encarga la misión de pasar armas desde Uruguay a Buenos Aires, y se escapa en el yate de sus padres. La tercera es la de Bernardo Groswald, de quien Jouvé dice que “estaba destruido, era como un paciente psiquiátrico”.

del grupo de intelectuales comunistas que en los sesenta fundaron la revista *Pasado y Presente*, quien en una larga carta manifestó su arrepentimiento por haber apoyado las acciones del EGP, y sobre todo, por haber creído que la idea de un fin último pudiera anteponerse a la vida de los sujetos<sup>103</sup>.

La nota de Del Barco causó una profunda discusión, y provocó las intervenciones públicas de un importante número de intelectuales de izquierda. Pese a los matices, una línea argumental se repitió en las respuestas que se oponen a su pensamiento: esa línea apela al “universo ético” o el “clima de época” en el marco del cual las reflexiones que presenta el filósofo resultan extrañas, impensables<sup>104</sup>. El horizonte cultural trazado por las consignas del discurso revolucionario, entre las cuales “matar o morir” era una alternativa que se aceptaba como evidencia incuestionable, no deja lugar –se le replica a Del Barco– para la condena ética que éste formula. Estas dos posiciones –la de quienes coinciden con Del Barco en su

---

<sup>103</sup> La carta original de Oscar del Barco y una segunda carta escrita en respuesta a las reacciones de algunos intelectuales de izquierda, así como las intervenciones de intelectuales como Héctor Schmucler, León Rozitchner, Nicolás Casullo, Horacio González, Diego Tatián entre otros, fueron compiladas recientemente en dos volúmenes. El primero lleva por título *No matar. Polémica de la revista La intemperie*, y fue publicado en 2007. El segundo, publicado en 2010, recoge reflexiones más recientes a propósito de la misma cuestión, y se titula *No matar. Sobre la responsabilidad. Segundo volumen*. Sin embargo, las repercusiones y comentarios acerca del arrepentimiento público de Del Barco en el ámbito académico, intelectual y de la izquierda han sido tan amplias que exceden largamente las que consignan estos dos libros.

<sup>104</sup> En el reportaje que lleva por título “La vanguardia o la pedagogía de masas”, concedido al suplemento “Ñ”, del 03/09/2005, Beatriz Sarlo decía a propósito de la posición de Oscar del Barco: “Yo creo que es fundamental decir ‘No considerábamos el drama singular’. Pero la cuestión de la culpa es difícil de plantear. No puedo ser culpable de un crimen que no está enmarcado dentro de un universo ético. En nuestro universo ético no existían los derechos humanos. Lo que hay que condenar es ese universo ético, pero eso no nos convierte ineludiblemente en asesinos. Es bastante más complejo. Todos estábamos de acuerdo, la practicáramos o no, con la liquidación violenta de nuestros enemigos o no necesariamente enemigos. Pero tenemos que recordar que eso fue una configuración histórica, y mis valores presentes no eran los de ese momento”.

arrepentimiento y la de quienes se oponen— terminan trazando finalmente los principales ejes significativos sobre los que se sostiene una controversia que aún sigue provocando intervenciones.

Sin embargo, visto desde la literatura, creo que el debate pone en descubierto lo que *falta* en esas versiones que se nos ofrecen acerca del pasado. En ese concierto de voces y opiniones de intelectuales y ex militantes, faltan todavía las de los dos muchachos fusilados. Nada sabemos de su ataque de locura ni de sus razones para concluir que lo que se estaba buscando no estaba allí, en el campamento del EGP. La voz de los narradores y protagonistas de los textos de Arenas y de Saer pueden, en cambio, revelar algo de esas razones, de esa locura, de esas expectativas frustradas que fueron *también* constituyentes de la experiencia política de la década.

Pero hay más: lo que estos autores nos advierten desde su escritura vale también como un llamado de atención a nuestro trabajo desde la crítica literaria. Si es cierto que hoy asistimos a un retorno de los sesenta, también lo es que ese retorno y lo que retorna están, de alguna manera, previamente constituidos, en el sentido en que para Saer lo que percibimos como nuestro “mundo” coincide con lo que nos ha sido narrado antes acerca del “mundo”, o para Arenas, lo que se ve como “el cielo” coincide con el trazado previo de un mapa de las estrellas. Lo que quiero decir, entonces, es que si textos como los que he examinado aquí pueden producir una reconfiguración de esa constelación político-cultural a la que actualmente llamamos “los sesenta”, no se debe sólo a que en su momento se hayan fugado de los supuestos de su época, sino, sobre todo, a que se fugan de los supuestos críticos que damos por sentados en la nuestra. Abriendo un espacio para que irrumpa aquéllo que había sido

olvidado o negado en la constitución de un archivo y una agenda de problemas ya cristalizados, la resistencia de esas novelas, cuentos y argumentos a los patrones de lo decible y lo imaginable en la “década prodigiosa”, “borronea” ahora, tantos años después, nuestras certezas de investigadores, y nos empuja a salirnos del desfile.

## BIBLIOGRAFÍA

- Achúgar, Hugo, comp. *Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo*.  
Montevideo: Trilce, 1991. Impreso.
- Adorno, Theodor. "La posición del narrador en la novela contemporánea". *Notas de literatura*. Barcelona: Ed. Ariel, 1962. 45-52. Impreso.
- . *Notas de literatura*. Barcelona: Ed. Ariel, 1962. Impreso.
- Aguasaco, Carlos. "El mundo alucinante: 'Transgresión constructiva' de la historia y el pretexto, lectura-re-escritura, conciencia pre y postborgeana". Aguasaco, Osorio y Saavedra Hernández eds. 2005. 5-13. Impreso.
- , José Jesús Osorio y Rafael Saavedra Hernández, eds. *Ensayos sin frontera (Estudios sobre literatura hispanoamericana)*. New York: Sin Frontera, 2005. Impreso.
- Aguilar Mora, Jorge. "Sobre el lado moridor de la nueva narrativa hispanoamericana". Rama ed. 1981. 237-254. Impreso.
- Aínsa, Fernando. "Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica". Sosnowski ed. 1997. 84-109. Impreso.
- Alba Bufill, Elio. "Constantes temáticas en *Termina el desfile*". Reinaldo Arenas: *alucinaciones, fantasías y realidad*. Hernández Miyares y Rozencvaig eds. 1990. 38-44. Impreso.
- Alburquerque, Germán. "Los escritores latinoamericanos de los sesenta: una red intelectual". *Cuadernos Americanos* 4.106 (2004): 183-203. Impreso.
- Alegría, Fernando. *Nueva historia de la novela hispanoamericana*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1986. Impreso.
- Alliez, Eric, comp. *Gilles Deleuze. Una vida filosófica*. Medellín: Euphorion-Sécauto, 2002. Impreso.
- Alonso, Laura P. y Fabio Murrieta, eds. *Guayaba Sweet. Literatura cubana en Estados Unidos*. Valencia: Ed. Aduana Vieja, 2003. Impreso.
- Amar Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh, testimonio y escritura*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 1992. Impreso.

- . "La ficción del testimonio", *Revista Iberoamericana* 151 (1990): 447-461.  
Impreso.
- , Mirta Stern y Ana María Zubieta. "La narrativa entre 1960 y 1970. Saer, Puig y las últimas promociones". *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL, 1981. Impreso.
- Anderson, Perry. "Modernity and Revolution". *New Left Review* N° 144 (March-April 1984): 96-113. Impreso.
- Arce, Rafael. "El escritor no es nada, nadie: Saer contra una estética latinoamericana". *Boletim de Pesquisa-NELIC*. Segunda Edição especial (Enero-Julio 2009): 184-197. Web.
- Arcos, Jorge Luis. *Historia de la literatura cubana*. Habana: Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo Valdor, 2008. Impreso.
- Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 1992. Impreso.
- . *Arturo, la estrella más brillante*. Barcelona: Montesinos, 1984. Impreso.
- . *Celestino antes del alba*. Barcelona: Tusquets, 2000. Impreso.
- . "Comienza el desfile". *Termina el desfile*. 7-22. Impreso.
- . "Con los ojos cerrados". *Termina el desfile*. 23-28. Impreso.
- . *El asalto*. Miami: Ed. Universal, 1991. Impreso.
- . *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*. Caracas: Monte Ávila, 1982.  
Impreso.
- . *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Barcelona: Tusquets, 2001. Impreso.
- . "El reino de Alipio". *Termina el desfile*. 99-104. Impreso.
- . *Inferno (Poesía Completa)*. Barcelona: Lumen, 2001. Impreso.
- . *La loma del Ángel*. Miami: Mariel Press, 1987. Impreso.
- . "Las buenas conciencias". *Inferno (Poesía Completa)*. 36-45. Impreso.
- . *Necesidad de libertad. Mariel: Testimonios de un intelectual disidente*. México: Cosmos, 1986. Impreso.
- . *Otra vez el mar*. Barcelona: Tusquets, 2002. Impreso.
- . *Termina el desfile*. Barcelona: Seix Barral, 1981. Impreso.
- Arias, Arturo, ed. *The Rigoberta Menchú Controversy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. Impreso.

- Azougarh, Abdeslam. *Miguel Barnet: rescate e invención de la memoria*. Ginebra: Slatkine, 1996. Impreso.
- Balderston Daniel. "Del recuerdo a la voz". *Hispanamérica* Año 36, N° 106 (Apr. 2007): 37-45. Impreso.
- Barnet, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1968. Impreso.
- . "La novela-testimonio: socio-literatura". Sosnowski ed. 1997. 795-819. Impreso.
- Barquet, Jesús. "El socialismo en cuestión: anti-utopía en 'Otra vez el mar' y 'El asalto' de Reinaldo Arenas". *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana* 85 (1993): 119-134. Impreso.
- . "La generación del Mariel". Revista *Encuentro de la cultura cubana* 8/9 (1998). Web.
- Barthes, Roland. "El discurso de la historia". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. 163-177. Impreso.
- . "El efecto de realidad". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. 179-187. Impreso.
- . *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987. Impreso.
- Bataille, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001. Impreso.
- Béjar, Eduardo C. *La textualidad de Reinaldo Arenas: juegos de la escritura posmoderna*. Madrid: Playor, 1987. Impreso.
- . "Usurpaciones sexuales/perturbaciones textuales: *Para la voz*, de Sarduy / *Otra vez el mar*, de Arenas". *Hispania* Vol. 72, N° 4 (Dec. 1989): 927-937. Impreso.
- Benedetti, Mario. "Las prioridades del escritor". *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. Buenos Aires: Editorial Alfa. 1974. 61-79. Impreso.
- Benítez, Rojo A. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, N.H., U.S.A.: Ediciones del Norte, 1989. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia*. México: Premiá Editora. 1982. Impreso.



- . "Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre". *Para una crítica de la violencia*. 51-77. Impreso.
- Berg, Edgardo. *Poéticas en suspenso: migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos, 2002. Impreso.
- Bermúdez Martínez, María. *La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan José Saer*. Oviedo: Servicio de Publicaciones y Departamento de Filología española de la Universidad de Oviedo, 2001. Impreso.
- Bertott, Lillian. "Figuras y tropos de la opresión en la obra de Reinaldo Arenas". Sánchez ed. 1994. 63-75. Impreso.
- Beverley, John. "Anatomía del testimonio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Vol. 13, N° 25 (1987): 7-16. Impreso.
- . "Introducción". Beverley y Achúgar ed. 1992. 7-18. Impreso.
- . "The Margin at the Center". *MFS Modern Fiction Studies* 35.1 (1989): 11-28. Impreso.
- y Hugo Achúgar, eds. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Lima-Pittsburgh: Latinoamericana, 1992. Impreso.
- Blanchot, Maurice. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila, 1996. Impreso.
- Bonano, Mariana. "El ensayo polémico y la crítica literaria de izquierda en Argentina. Apuntes para un debate sobre poéticas realistas y narrativa nacional en la década del 60". *Anclajes* IX.9 (Diciembre 2005): 17-37. Impreso.
- Bordao, Rafael. *La sátira, la ironía y el carnaval literario en Leprosorio (trilogía poética) de Reinaldo Arenas*. Nueva York: Edwin Mellen Press, 2002. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición". *Discusión*. Madrid: Alianza, 1997. Impreso.
- Borinsky, Alicia. "Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando". *Revista Iberoamericana* Vol. 41, N° 92-93 (1975): 605-616. Impreso.
- Brunner, J. Joaquín y Ángel Flisfisch. *Los intelectuales y las instituciones de la cultura*. Santiago de Chile: FLACSO, 1983. Impreso.

- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Impreso.
- Burgos, Fernando, ed. *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*. Madrid: EDI-6, 1987. Impreso.
- Bush, Andrew. "The Riddled Text: Borges and Arenas". *MLN* Vol. 103, N° 2, Hispanic Issue (Mar. 1988): 374-397. Impreso.
- Cabrera-Infante, Guillermo. "Reinaldo o la destrucción por el sexo". *Mea Cuba*. España: Plaza y Janés, 1992. 400-405. Impreso.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Barcelona, Seix Barral, 1978. Impreso.
- Casaus, Víctor. *Girón en la memoria*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982. Impreso.
- Castañeda, Jorge. *La utopía desarmada. Intrigas, dilemas y promesas de la izquierda en América Latina*. Buenos Aires: Ariel, 1993. Impreso.
- Castro, Fidel. "Palabras a los intelectuales". *Revolución, letras, arte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980. 7-33. Impreso.
- . "Discurso de clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura". 30 de abril 1971. *Castro Speech Database*. LANIC. Web.
- Cella, Susana, dir. vol. *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 10. Buenos Aires: Emecé, 1999. Impreso.
- Cervantes López, Julio C., Beatriz Flores et al. "El asalto. La agonía de un final o el final de una persecución". *Miaja de la Peña* 2008. 117-126. Impreso.
- Chaparro, Adolfo, ed. *Los límites de la estética de la representación*. Bogotá: Ed. Universidad del Rosario, 2006. Impreso.
- Chejfec, Sergio. "La organización de las apariencias". *Hispanamérica* XXII, 67 (1994): 109-116. Impreso.
- Colás, Santiago. "Living Invention, or the Way of Julio Cortázar". *Revista de Estudios Hispánicos* 37, 1 (2003): 189-212. Impreso.
- . *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1994. Impreso.
- Collazos, Oscar. "La encrucijada del lenguaje". *Collazos, Cortázar y Vargas Llosa* 1971. 7-37. Impreso.

- , Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura. (Polémica)*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1971. Impreso.
- Corbatta, Jorgelina. “En la zona: germen de la praxis poética de Juan José Saer”. *Revista Iberoamericana* 155-156 (1991): 557-567. Impreso.
- . *Juan José Saer: Narración versus realidad*. Detroit: Wayne State University, 1991. Impreso.
- . *Narrativas de la guerra sucia en Argentina*. Buenos Aires: Corregidor, 1999. Impreso.
- Corral, Rose *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*. México: El Colegio de México, 2007. Impreso.
- Correa Mújica, Miguel. “La generación del Mariel: Literatura y transgresión”. *Espéculo* 23 (March-June 2003): s/p. Web.
- Cortázar, Julio. *Alguien que anda por ahí*. Barcelona: Bruguera, 1978. Impreso.
- . “Algunos aspectos del cuento”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 255 (1971): 403-416. Impreso.
- . *Deshoras*. México: Editorial Nueva Imagen, 1983. Impreso.
- . *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1973. Impreso.
- . “Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar”. Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1971. 39-77. Impreso.
- . *Queremos tanto a Glenda*. Pozuelo de Alarcón: Espasa, 2007. Impreso.
- . “Reunión”. *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966. 67-86. Impreso.
- . *62 Modelo para armar*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972. Impreso.
- Crespo, Horacio, “Poética, política, ruptura”. *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*. Cella (dir.) 1999. 423-446. Impreso.
- Dalmaroni, Miguel. “El largo camino del ‘silencio’ al ‘consenso’. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)”. Premat coord. 2006. 607-664. Impreso.
- . “Intelectuales y arte (recaídas y persistencias de la ‘ciudad letrada’)”. *Telar* N° 5, UNT, Facultad de Filosofía y Letras, Año IV (2007): 42-55. Impreso.
- . *La palabra justa: literatura, crítica y memoria en Argentina 1960-2002*. Buenos Aires: Ed. Melusina, 2004. Impreso.

- . "Lo real sin identidades: violencia, política y memoria en *Nadie nada nunca*, *Glosa y Lo imborrable* de Juan José Saer". Sosnowski y Bolaños eds. 2008. 125-141. Impreso.
- y Geraldine Rogers, eds. *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*. La Plata: EDULP, 2009. Impreso.
- y Margarita Merbilhaá. "“Un azar convertido en don’: Juan José Saer y el relato de la percepción”. Drucaroff dir. 2000. 321-343. Impreso.
- Debray, Régis. *Revolución en la revolución*. La Habana: Casa de las Américas, 1967. Impreso.
- De Diego, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ed. Al Margen, 2001. Impreso.
- De Grandis, Rita. "El entenado de Juan José Saer y la idea de historia". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Ottawa (Spring 1994): 417-426. Impreso.
- De la Nuez, Iván. *Fantasía roja: los intelectuales de izquierdas y la revolución cubana*. Barcelona: Debates, 2006. Impreso.
- . *La balsa perpetua: soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Ed. Casiopea, 1998. Impreso.
- De la Paz, Luis. *Reinaldo Arenas, aunque anochezca. Textos y documentos*. Miami: Ediciones Universal, 2001. Impreso.
- Del Barco, Oscar et.al. *No matar: sobre la responsabilidad*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba- Ediciones del Cíclope, 2007. Impreso.
- Del Pino, Rafael. *Amanecer en Girón*. La Habana: Dirección Política de las FAR, 1969. Impreso.
- Del Risco Enrique. "Reinaldo Arenas: víctima imposible, literatura posible". Alonso y Murrieta eds. 2003. 255-280. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996. Impreso.
- . *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985. Impreso.
- . *Foucault*. Buenos Aires: Paidós, 1987. Impreso.
- . *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1983. Impreso.
- . *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993. Impreso.
- y Claire Parnet. *Dialogues*. New York: Columbia University Press, 1987. Impreso.

- y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1988. Impreso.
- Demaría, Laura. "Narrar el lugar: glosa sobre la 'zona' desde 'El río sin orillas' de Juan José Saer". *Revista de estudios hispánicos* Vol. 43, Nº 2 (2009): 365-384. Impreso.
- . "Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, la tranquera de Macedonio y el difícil oficio de escribir". *Revista Iberoamericana* 67.194 (2001): 135-144. Impreso.
- Derrida, Jacques. "Firma, acontecimiento, contexto". *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.
- . *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en la filosofía*. México: Siglo XXI, 1994. Impreso.
- Díaz Quiñones, Arcadio. "El entenado: las palabras de la tribu". *Hispanamérica* Nº 62 (1992): 3-14. Impreso.
- . "La literatura de una nación pequeña: Juan José Saer y Ricardo Piglia". Corral 2007. 51-73. Impreso.
- Diego, Eliseo. "Sobre Celestino antes del alba". *Casa de las Américas* 45 (1967): 162-166. Impreso.
- Díez Cobo, Rosa María. "El color del verano o Nuevo jardín de las delicias, de Reinaldo Arenas: Humor negro y carnaval narrativo". *Espéculo* 35, 2007. Web.
- Díez, Juan Antonio. "De puño y letra: Algunas reflexiones en torno al Che, sus escritos y su época". *Nueva Sociedad* Nº 201 (January-February 2006): 33-44. Impreso.
- Domínguez, Jorge I. *Cuba hoy: Analizando su pasado, imaginando su futuro*. Madrid: Editorial Colibrí, 2006. Impreso.
- Donoso, José. *Historia personal del boom*. Barcelona: Seix Barral, 1983. Impreso.
- Duchesne Winter, Juan. *Narraciones de testimonio en América Latina: cinco estudios*. Río Piedras, PR: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991. Impreso.
- Drucaroff, Elsa, dir.vol. *La narración gana la partida. Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 11. Buenos Aires: Emecé, 2000. Impreso.

- Ette, Ottmar, ed. *La escritura de la memoria: Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1992. Impreso.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. 1961. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. Impreso.
- Fernández Retamar, Roberto. "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica". *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. 140-158. Impreso.
- . "Apuntes sobre revolución y literatura en Cuba". *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. 159-176. Impreso.
- . *Ensayo de otro mundo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969. Impreso.
- . "Introducción al pensamiento del Che". *Ensayo de otro mundo*. 121-140. Impreso.
- . *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. México: Nuestro Tiempo, 1977. Impreso.
- . "Sobre lo que ha sido Nicolás Guillén en mi vida". *Tebeto. Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura* 5 (2004): 502-507. Impreso.
- . *Todo Calibán*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2000. Impreso.
- Fernández, Nancy. *Narraciones viajeras: César Aira y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos, 2000. Impreso.
- Fernández, Teodosio. "Fidelidad a una zona: el espacio santafesino de Juan José Saer". *El espacio en la narrativa moderna en lengua española: coloquio internacional*. Budapest: Universidad Eötvös Loránd, 2003. 188-195. Impreso.
- Foffani, Enrique y Adriana Mancini. "Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje". Drucaroff dir. 2000. 261-291. Impreso.
- Foster, David William. "Critical Monographs, Dissertations, and Critical Essays about Reinaldo Arenas". *Cuban Literature: A Research Guide*. New York: Garland Publishing, 1985. 89-91. Impreso.
- . *Gay and Lesbian Themes in Latin American Literature*. Austin: University of Texas Press, 1991. 66-72. Impreso.
- Foucault, Michel. "Curso del 14 de enero de 1976". *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992. 139-152. Impreso.

- . *El orden del discurso*. Madrid: La Piqueta, 1996. Impreso.
- . *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1999. Impreso.
- . *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1990. Impreso.
- . "Of other spaces". *Diacritics* 16 (Spring 1986): 22-27. Impreso.
- Franco, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. Barcelona: Debate, 2003. Impreso.
- . "Memoria, narración y repetición: la narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas". Rama ed. 1981. 112-29. Impreso.
- . "Modernización, resistencia y revolución. La producción literaria de los años sesenta". *Escritura* N° 3, Caracas (Enero-junio 1977): 3-20. Impreso.
- Franqui, Carlos. *Cuba, la revolución: Mito o realidad: Memorias de un fantasma socialista*. Barcelona: Ediciones Península, 2006. Impreso.
- Fuentes, Carlos. *Discurso Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos*. Caracas: Ed. de la Presidencia de la República y del Consejo Nacional de Cultura, 1978. Impreso.
- García, Luis (comp.) *No Matar: Sobre la responsabilidad. Segunda compilación de intervenciones*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2010. Impreso.
- García Sánchez, Franklin. "El color del verano, de Reinaldo Arenas, o la plenitud del dionisismo". Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 21-26 de agosto de 1995, Birmingham (1995): 233-238. Impreso.
- Garretón, Manuel, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux, eds. *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.
- Gilio, María Esther. *La guerrilla tupamara*. La Habana: Casa de las Américas, 1970. Impreso.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Impreso.
- Giordano, Alberto. *La experiencia narrativa, Juan José Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992. Impreso.

- y María C. Vásquez, orgs. *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. Impreso.
- Giunta, Andrea. *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Oficina de publicaciones del CBC, UBA, 1997. Impreso.
- . *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008. Impreso.
- Goldberg, Florinda. "La pesquisa de Juan José Saer: alambradas de la ficción". *Hispanamérica* (Maryland) Vol. 26, Nº 76-77 (Abr-Ago 1997): 89-100. Impreso.
- Gollnick, Brian. "El color justo de la patria. Agencias discursivas en *El entenado* de J.J. Saer". *Revista crítica Literaria Latinoamericana* Año XXIX, Nº 57 (2003): 107-124. Impreso.
- Goloboff, Mario. *Julio Cortázar. La biografía*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998. Impreso.
- González Echevarría, Roberto. "'Biografía de un cimarrón' and the Novel of the Cuban Revolution". *Novel: a Forum on Fiction* 13.3 (1980): 249-263. Impreso.
- González, Aníbal. "Revolución y alegoría en 'Reunión' de Julio Cortázar". Burgos ed. 1987. 93-110. Impreso.
- Goytisolo, Juan. "Apuntes sobre Arturo, la estrella más brillante". Hernández Miyares y Rozencvaig eds. 1990. 179-181. Impreso.
- Gramuglio, María Teresa, comp. *Dominios de la literatura - Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998. Impreso.
- . "El lugar de Saer". *Juan José Saer por Juan José Saer*. 261-300. Impreso.
- . "Juan José Saer: el arte de narrar". *Punto de vista* Nº 6 (1979): 3-8. Impreso.
- . *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986. Impreso.
- . "La filosofía en el relato". *Punto de vista* Nº 20 (1984): 35-36. Impreso.
- Guevara, Ernesto Che. "Debemos aprender a eliminar viejos conceptos". *El socialismo y el hombre nuevo*. Ed. José Aricó. México: Siglo XXI, 1977. 18-26. Impreso.



- . "El socialismo y el hombre en Cuba". *Revolución, letras, arte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980. 34-48. Impreso.
- . *Obra revolucionaria*. México: Ediciones Era, 1968. Impreso.
- . "Pasajes de la guerra revolucionaria". *Obras completas*. Tomo 1. Buenos Aires: Ediciones del Plata, 1968. 79-202. Impreso.
- Gugelberger, Georg y Michael Kearney. "Voices for the Voiceless: Testimonial Literature in Latin America". *Latin American Perspectives* Vol. 18, N° 3, Part I (Summer 1991): 3-14. Impreso.
- Halperín Donghi, Tulio. "La nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta". *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987. 277-294. Impreso.
- Hasson, Liliane. "Memorias de un exiliado. París, primavera 1985". Ette ed. 1992. 35-63. Impreso.
- Hernández Miyares, Julio y Perla Rozencvaig, eds. *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasía y realidad*. Illinois: Scott, Foresman / Montesinos, 1990. Impreso.
- Hutcheon, Linda. "The Carnivalesque and Contemporary Narrative: Popular Culture and the Erotic". *University of Ottawa Quarterly* 53, N° 1 (1983): 83-94. Impreso.
- Jameson, Fredric. "Periodizing the 60s". Sayres, Stephanson et.al. 1984. 178-209. Impreso.
- Jiménez, Luis. "Antes que anochezca y el homoerotismo en la autobiografía". Sánchez y López Cruz eds. 1999. 13-21. Impreso.
- Jitrik, Noé. "Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica". *Revista Iberoamericana* N° 102-103. Pittsburgh (Enero-Junio 1978): 99-109. Impreso.
- Jouvé, Héctor. "La guerrilla del Che en Salta, 40 años después". Entrevista. Primera y segunda parte. *El interpretador* 15 (Junio 2005) Web.
- Kaebnick, Suzanne. "The loca freedom fighter in *Antes que anochezca* and *El color del verano*". *Chasqui* 25, N° 1 (May 1997): 102-114. Impreso.
- King, John y Gerald Martin. "Latin American Culture in the Sixties". *Bulletin of Latin American Research* Vol. 3:2 (Oxford, 1984): 47-51. Impreso.

- Kohan, Martín. "Saer, Walsh: una discusión política en la literatura". *Nuevo texto crítico* Vol. 6, Nº 12-13 (California, Jul. 1993-Jun. 1994): 121-129. Impreso.
- Kohan, Néstor. *La Rosa Blindada: una pasión de los '60*. Buenos Aires: Ediciones La Rosa Blindada, 1999. Impreso.
- Lafforgue, Jorge. *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003. Impreso.
- . "Prólogo". *Cuentos policiales argentinos*. 9-22. Impreso.
- , ed. *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, 2000. Impreso.
- Lanata, Jorge. *Muertos de amor*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007. Impreso.
- Lasarte Valcarcel, Javier, coord. *Territorios intelectuales*. Caracas: Fondo Editorial La Nave Va, 2001. Impreso.
- Lasky, Melvin. *Utopía y revolución*. México: FCE, 1985. Impreso.
- Lazo Pérez, Mario. *Recuerdos del Moncada*. Ciudad de La Habana: Letras Cubanas, 1979. Impreso.
- Lejeune, Philippe. "El pacto autobiográfico". *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991. 47-61. Impreso.
- Lèvi-Strauss, Claude. *Palabra dada*. Madrid: Espasa, 1984. Impreso.
- Lewis, Oscar. *Los hijos de Sánchez*. México: Editorial Grijalbo, 1982. Impreso.
- Libertella, Héctor. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Caracas: Monte Ávila, 1977. Impreso.
- . "Reinaldo Arenas: el mundo alucinante". *Nueva escritura en Latinoamérica*. Caracas: Monte Ávila, 1977. 89-92. Impreso.
- Lievesley, Geraldine. *The Cuban Revolution: Past, Present, and Future Perspectives*. New York, Basingstoke, England: Palgrave Macmillan, 2003. Impreso.
- Link, Daniel, comp. *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003. Impreso.
- , ed. *Ese hombre y otros papeles personales. Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996. Impreso.
- . "Prólogo: El juego silencioso de los cautos". *El juego de los cautos*. 5-10. Impreso.

- Longoni, Ana y M. Mestman. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: Ed. El Cielo por Asalto, 2000. Impreso.
- López Cruz, Humberto. "El color del verano de Reinaldo Arenas: subversión social". *Ideología y subversión: otra vez Arenas*. Sánchez y López Cruz eds. 1999. 23-31. Impreso.
- Loveluck, Juan. *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: Ed. Univ., 1972. Impreso.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999. Impreso.
- Machín, Horacio y Mabel Moraña, eds. "Marcha" y América Latina. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/Universidad de Pittsburgh, 2003. Impreso.
- Luis, William. *Lunes de Revolución: Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Madrid: Verbum, 2003. Impreso.
- Marchesi, Aldo, Vania Markarian, Álvaro Rico y Jaime Yaffé, orgs. *El presente de la dictadura: Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de estado en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 2004. Impreso.
- Martí, José. *Nuestra América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977. Impreso.
- Martínez Pérez, Liliana. *Los hijos de Saturno: intelectuales y revolución en Cuba*. México: Porrúa, 2006. Impreso.
- Mattalia, Sonia. *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008. Impreso.
- Maturo, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968. Impreso.
- Méndez Rodenas, Adriana. *Cuba en su imagen: Historia e identidad en la literatura cubana*. Madrid: Editorial Verbum, 2002. Impreso.
- Merbilhaá, Margarita. "Juan José Saer en el sistema de lecturas de Punto de Vista". *Tramas para leer la literatura Argentina*, Córdoba V. 5, N° 9 (1998): 109-115. Impreso.

- Miaja de la Peña, María Teresa, coord. *Del alba al anochecer. La escritura en Reinaldo Arenas*. México: UNAM-Iberoamericana Vervuert, 2008. Impreso.
- Miller Yozell, Erica. "Writing Resistance through Melancholy: Reinaldo Arenas's *El palacio de las blanquísimas mofetas* and *Otra vez, el mar*". *MLN*, 123.2 (2008): 308-330. Impreso.
- Mocega-González, Esther. "El nuevo hombre de Julio Cortázar: 'Una imagen de Pantócrator' ". *Hispanoamérica: El círculo perpetuo*. Valencia: Albatros, 1988. 73-84. Impreso.
- Montaldo, Graciela. "Intelectuales, autoridad y autoritarismo. Argentina en los '60 y los '90". *Territorios intelectuales*. Coord. Javier Lasarte Valcárcel. Caracas: Fondo Editorial La Nave Va, 2001. 68-69. Impreso.
- . *Juan José Saer: El limonero real*. Buenos Aires, Hachette, 1986. Impreso.
- Monteleone, Jorge. "Eclipse de sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entenado* de Juan José Saer". *Sitio*, Buenos Aires, N° 4-5 (Mayo 1985): 153-175. Impreso.
- Moreiras, Alberto. "Autografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)". *Suplementos Anthropos* 29 (1991): 129-36. Impreso.
- Mudrovcic, María Eugenia. "En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80". *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, N° 164-165 (1993): 445-468. Impreso.
- Nietzsche, Friederich. "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral". Valencia: *Cuadernos Teorema* 36. 1980. 6-15. Impreso.
- Nun, José. *La rebelión del coro: estudios sobre la racionalidad política y el sentido común*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1989. Impreso.
- Oberti, Alejandra y Roberto Pittaluga. *Memorias en montaje: escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires: Ediciones el Cielo por Asalto, 2006. Impreso.
- Ocasio, Rafael. *Cuba's political and sexual outlaw: Reinaldo Arenas*. Gainesville: University Press of Florida, 2003. Impreso.
- Olguín, Sergio y Claudio Zeiger. "La narrativa como programa. El realismo frente al espejo". *Cella dir.* 1999. 377-401. Impreso.

- . "La narrativa como programa. Compromiso y eficacia". Cella dir. 1999. 359-375. Impreso.
- Olivares, Jorge. "Carnival and the Novel. Reinaldo Arenas' *El palacio de las blanquísimas mofetas*". *Hispanic Review* 53.4 (1985): 467-476. Impreso.
- Oteiza, Enrique y Jorge Cernadas, eds. *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones "Gino Germani" Facultad de Ciencias Sociales, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1997. Impreso.
- Oubiña, David. "Lo irrecuperable: La distante región de la memoria en Juan José Saer". Dalmaroni y Rogers eds. 2009. 153-170. Impreso.
- Padilla, Heberto. *La mala memoria*. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés, 1989. Impreso.
- Pérez-Stable, Marifeli. *The Cuban Revolution: Origins, Course, and Legacy*. New York: Oxford University Press, 1993. Impreso.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001. Impreso.
- . "Conversación en Princeton". *Crítica y ficción*. 171-224. Impreso.
- . *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005. Impreso.
- . "Ernesto Guevara, rastros de lectura". *El último lector*. 103-138. Impreso.
- . "Liminar. La amistad en Saer". *Glosa* - Premat coord.ed. 2006. XVII-XX. Impreso.
- . "La loca y el relato del crimen". *Nombre falso*. Buenos Aires: Seix-Barral, 1994. 65-72. Impreso.
- y Juan José Saer. *Diálogo Piglia - Saer: Por un relato futuro*. San Jerónimo: Centro de Publicaciones, Universidad Nacional del Litoral, 1990. Impreso.
- Ponce, Néstor, S. Pastormerlo y D. Scavino. *Literatura policial en la Argentina: Waleis, Borges, Saer*. Buenos Aires, Argentina: Comité Editorial, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1997. Impreso.
- Pozas Horcasitas, Ricardo. "El quiebre del siglo: los años sesenta". *Revista Mexicana de Sociología* Vol. 63, Nº 2 (Abr.-Jun., 2001): 169-191. Impreso.

- Premat, Julio. "El retorno de la historia: la dictadura según Saer". *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. 383-415. Impreso.
- Coord. ed. crítica. *Glosa - El entenado / Juan José Saer*. Madrid: Colección Archivos, 2006. Impreso.
- . *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. Impreso.
- . *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002. Impreso.
- Prendes, Álvaro. *En el punto rojo de mi kolimador*. La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1976. Impreso.
- . *Piloto de guerra: Crónicas de un aviador*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1981. Impreso.
- Prieto, Adolfo. "Los años sesenta". *Revista Iberoamericana* N° 125 (Octubre-diciembre 1983): 889-901. Impreso.
- Quevedo Pérez, José. *La batalla de El Jigüe*. La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1976. Impreso.
- Quintana, Isabel. "Cáscaras vacías, un agujero en el orden del ser: espectralidad y política en la literatura de Juan José Saer". *Orbis Tertius* XIV (15) (2009): 1-7. Impreso.
- Quintero Herencia, Juan Carlos. *Fulguración del espacio: Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2002. Impreso.
- . "No es lo mismo llamar al cimarrón, que verlo huir". *Torre*, Revista de la Universidad de Puerto Rico 10, N° 35 (January-March 2005):1-27. Impreso.
- Rama, Ángel. "El 'boom' en perspectiva". *Más allá del boom: literatura y mercado*. 51-110. Impreso.
- , ed. *Más allá del boom: literatura y mercado*. México: Marcha, 1981. Impreso.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. Impreso.

- Rancière, Jacques. *El desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996. Impreso.
- . *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Arcis-Lom, 2009. Impreso.
- . *En los bordes de lo político*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1994. Impreso.
- . “¿Existe una estética deleuziana?”. *Los límites de la estética de la representación*. Chaparro ed. 2006. 26-37. Impreso.
- Randall, Margaret. “¿Qué es y cómo se hace un testimonio?” Beverley y Achúgar eds. 1992. 21-45. Impreso.
- Ricci, Paulo. “Un origen legendario. La construcción de un entorno intelectual para la obra de Juan José Saer”. Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”. Universidad Nacional de Rosario. 2009. Web.
- Richard, Nelly, coord. *Arte en Chile desde 1973: Escena de avanzada y sociedad*. Santiago: FLACSO, 1987. Impreso.
- . “En torno a las diferencias”. *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Garretón, Sosnowski y Subercaseaux eds. 1993. 39-46. Impreso.
- Riera, Gabriel. “Fidelidad al acontecimiento. De la narración en Saer (historia, memoria y trauma en *Glosa*)”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* N° 57 (2003): 91-106. Impreso.
- Riley, Patrick. *Character and Conversion in Autobiography*. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2004. Impreso.
- Rodríguez Loeches, Enrique. *Bajando del Escambray*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1982. Impreso.
- Rodríguez Monegal, Emir. “The Labyrinthine World of Reinaldo Arenas”. *Latin American Literary Review* 8 (1980): 126-131. Impreso.
- Rodríguez Ortiz, Oscar. *Sobre narradores y héroes: a propósito de Arenas, Scorza y Adoum*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1980. Impreso.
- Rodríguez, Alicia. “La mujer en la obra de Reinaldo Arenas”. Sánchez ed. 1994. 151-160. Impreso.

- Rojas, Rafael. "Anatomía del entusiasmo: La revolución como espectáculo de ideas".  
*América Latina Hoy* 47 (2007): 39-53. Impreso.
- . *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama, 2009.  
 Impreso.
- . *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*.  
 Barcelona: Editorial Anagrama, 2006. Impreso.
- Romano, Eduardo. "Revistas argentinas del compromiso sartreano 1959-1983".  
*Cuadernos Hispanoamericanos* N° 430 (Abril 1986): 165-179. Impreso.
- Romero, Luis A. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: FCE,  
 2001. Impreso.
- Rozencvaig, Perla. *Reinaldo Arenas: narrativa de transgresión*. México: Editorial  
 Oasis, 1986. Impreso.
- Saer, Juan José. "A medio borrar". *Cuentos completos*. 145-173. Impreso.
- . "Amigos". *Cuentos completos*. 190-192. Impreso.
- . "Carta a la vidente". *Cuentos completos*. 210-212. Impreso.
- . *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001. 145-173. Impreso.
- . *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005. Impreso.
- . "Dos razones". *La narración-objeto*. 155-166. Impreso.
- . *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997. Impreso.
- . "El concepto de ficción". *El concepto de ficción*. 9-17. Impreso.
- . *El entenado*. Barcelona: Destino, 1995. Impreso.
- . "El escritor argentino en su tradición". *Trabajos*. 61-68. Impreso.
- . "El parecido". *Cuentos completos*. 182-183. Impreso.
- . *El río sin orillas: tratado imaginario*. Buenos Aires: Seix-Barral, 2003. Impreso.
- . "Entrevista a Juan José Saer". Entrevistador Alejandro Blanco. *Punto de vista* N°  
 53. Buenos Aires. (1995): 37-42. Impreso.
- . *Glosa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1995. Impreso.
- . "La canción material". *El concepto de ficción*. 173-166. Impreso.
- . "La cuestión de la prosa". *La narración- objeto*. 55-62. Impreso.
- . "La incertidumbre elocuente". Entrevistador Gustavo Valle. *Letras Libres* (Junio  
 2002) Web.



- . "La mayor". *Cuentos completos*. 125-144. Impreso.
- . *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix-Barral, 1999. Impreso.
- . "La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina". *El concepto de ficción*. 18-31. Impreso.
- . *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994. Impreso.
- . "Literatura y crisis argentina". *El concepto de ficción*. 99-126. Impreso.
- . *Lo imborrable*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003. Impreso.
- . *Nadie, nada, nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 1995. Impreso.
- . "Narrathon". *El concepto de ficción*. 145-158. Impreso.
- . "Poetas y detectives". *Cuadernos Hispanoamericanos (Revista mensual de Cultura Hispánica)* 246 (Junio 1970): 563-571. Impreso.
- . *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005. Impreso.
- . "Una literatura sin atributos". *El concepto de ficción*. 272-276. Impreso.
- Sánchez, Reinaldo, ed. *Reinaldo Arenas: recuerdo y presencia*. Miami: Ediciones Universales, 1994. Impreso.
- y Humberto López Cruz, eds. *Ideología y subversión: otra vez Arenas*. Salamanca: Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca, 1999. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. "Aventuras de un médico filósofo: sobre *Las nubes* de Juan José Saer". *Punto de vista* Año 20, Nº 59 (1997): 35-38. Impreso.
- . "La condición mortal". *Punto de vista* Nº 46 (1993): 28-31. Impreso.
- . *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2003. Impreso.
- . "La política, la devastación". Premat coord. ed. 2006. 762-778. Impreso.
- . "La vanguardia o la pedagogía de las masas". *Revista Clarín de Cultura* Ñ. 3/9/2005. 6-9. Impreso.
- . "Narrar la percepción". *Punto de vista* Nº 10 (1980): 34-37. Impreso.
- . "Política, ideología y figuración literaria". *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. David Balderston et.al. Buenos Aires: Alianza, 1987. 30-59. Impreso.
- . *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. Impreso.

- . "Una alucinación dispersa en agonía". *Punto de vista* N° 21 (1984): 1-4. Impreso.
- y Carlos Altamirano. *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel, 2001. Impreso.
- Sartre, Jean Paul. "Prefacio". *Los condenados de la tierra*. Frantz Fanon. 1961. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. Impreso.
- . *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1967. Impreso.
- Sayres, Sohnya, Anders Stephanson, Stanley Aronowitz, and Fredric Jameson eds. *The 60s without Apology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Impreso.
- Scavino, Dardo. "La pesquisa de Saer o la deconstrucción de los hechos". Ponce, Pastormerlo y Scavino 1997. 45-62. Impreso.
- . *Saer y los nombres*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2004. Impreso.
- Schwartz, Kessel. "Homosexuality and the Fiction of Reinaldo Arenas". *Journal of Evolutionary Psychology* 5, N° 1-2 (March 1984): 12-20. Impreso.
- Sigal, Silvia. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur, 1991. Impreso.
- Skłodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría y poética*. New York: Peter Lang Publishing, 1992. Impreso.
- Solotorevsky, Myrna. "'La mayor' de Juan José Saer y el efecto modelizador del nouveau roman". *Neophilologus* 75 (1991): 399- 407. Impreso.
- Sommer, Doris. "Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America". *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhaba. London: Routledge, 1990. 71-98. Impreso.
- Sorensen, Diana. *A Turbulent Decade Remembered: Scenes from the Latin American Sixties*. Stanford: Stanford University Press, 2007. Impreso.
- Sosnowski, Saúl, ed. *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*. Tomo IV. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997. Impreso.
- , ed. *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*. College Park: Universidad de Maryland; Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1987. Impreso.

- , ed. *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 1988. Impreso.
- y Antonio Bolaños, eds. *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea. Homenaje a Andrés Avellaneda*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2008. Impreso.
- Soto, Francisco. "Celestino antes del alba, El palacio de las blanquísimas mofetas and Otra vez el mar: The Struggle for Self-Expression". *Hispania*, 75.1 (1992): 60-68. Impreso.
- . "Celestino antes del alba: escritura subversiva/sexualidad transgresiva". *Revista Iberoamericana* 57.154 (1991): 345-354. Impreso.
- . *Conversación con Reinaldo Arenas*. Madrid: Editorial Betania, 1990. Impreso.
- . "Reinaldo Arenas's Literary Legacy". *Christopher Street Magazine* 156 (May 1991): 12-16. Impreso.
- . *Reinaldo Arenas: The Pentagonía*. Gainesville: University Press of Florida, 1994. Impreso.
- Urbina, Nicasio. "La risa como representación del horror en la obra de Reinaldo Arenas". *The Americas Review* 19 (1991): 94-103. Impreso.
- Terán, Oscar. *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur, 1993. Impreso.
- Torre, María Elena. "Juan José Saer en la zona crítica". *Las operaciones de la crítica*. Giordano y Vásquez orgs. 1998. 123-132. Impreso.
- Triff, Soren. "Los ensayos dispersos de Reinaldo Arenas". Sánchez ed. 1994. 183-200. Impreso.
- Valero, Roberto. *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*. North Miami: Hallmark, 1991. Impreso.
- . "Otra vez el mar, de Reinaldo Arenas". *Revista Iberoamericana* 57.154 (1991): 355-363. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. "Pájaro tropical". *El País* (Junio 15, 1992): 15-16. Impreso.
- Vera León, Antonio. "Hacer hablar: la transcripción testimonial". Beverley y Achúgar 1992. 181-199. Impreso.

- Viñas, David. "Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana". Rama ed. 1981. 13-50. Impreso.
- Volek, Emil. "La carnavalización y la alegoría en *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas". *Revista Iberoamericana* 51 (1985): 125-148. Impreso.
- Walsh, Rodolfo. "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política". *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973. 9-28. Impreso.
- . *Operación Masacre*. Buenos Aires: De la Flor, 1992. Impreso.
- . *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973. Impreso.
- . *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1969. Impreso.
- White, Hayden. *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós, 1992. Impreso.
- Williams, Raymond. *Culture and Society, 1780-1950*. London and New York: Columbia University Press, 1958. Impreso.
- . *Marxismo y literatura*. Bristol: Oxford Univ. Press, 1978. Impreso.
- . *The Long Revolution*. London and New York: Columbia University Press, 1961. Impreso.
- Wright, Thomas C. *Latin America in the Era of the Cuban Revolution*. New York: Praeger, 1991. Impreso.
- Zourabichvili, François. "Deleuze y lo posible (del involuntarismo en política)". Alliez comp. 2002. 137-150. Impreso.